nostalgia Unităţii pierdute. în fond, „pluralitatea limbajelor critice" nu este o soluţie, ci un rău mai mic, în aşteptarea momentului cînd se va aboli într-un „clasament al clasamentelor" şi o „critică a criticilor". Pot fi eu oare convins de un relativism sau de un perspectivism de care Barthes însuşi nu este satisfăcut ? Şi aş putea oare să mă mulţumesc să visez această convergenţă ultimă a limbajelor critice, în loc să fac din ea tema majoră a căutărilor mele ? Dacă această convergenţă este dorită, ca şi în cazul lui Picard, aceasta se întîmpla din cauza lipsei mijloacelor de a o realiza : ei aşteaptă să se facă, încetul cu încetul, o sinteză pasivă a punctelor de vedere, pentru că acestea nu pot fi depăşite într-o sinteză activă, adică *în mod dialectic.* Iată-ne, cred, în miezul problemei. Ştiu prea bine că şi Barthes invocă o dialectică şi că subliniază faptul că „activitatea critică ajută în mod dialectic în acelaşi timp la descifrarea şi la constituirea" acelei „forme generale care ar fi însăşi inteligibilitatea pe care epoca noastră
o dă lucrurilor". Dar nu văd cum poate fi posibilă, din punctul său de vedere, o dialectică. Gîndirea căreia el îi cere modelul de inteligibilitate al criticii, adică logica sau lingvistica, este, prin definiţie, o „gîndire *analitica'.* Barthes este primul care ne avertizează că aceste mari sisteme formale nu clădesc decît o vastă tautologie [1] : or, dintr-o tautologie nu s-ar putea scoate în nici un fel o dialectică, proces care presupune tocmai spargerea identităţii şi trecerea ei în alteritate. Gîndirea tautologică nu poate decît să se învîrtească la nesfîr- şit în cercuri elegante şi precise. „Metalimbajul" critic care constă, după părerea lui Barthes, în „acoperirea" operei interogate şi nu în „descoperirea ei" [2], nu ar putea niciodată să-şi întîlnească obiectul : este sortit să-i dubleze, adică să *reflecte* contradicţii pe care, prin însăşi natura lui, este incapabil să le *rezolve.* După părerea mea, greşeala lui Barthes ca şi a lui Picard (şi ea explica asemănările ciudate dintre demersuri intru totul opuse) este de a lua opera literară drept un *obiect* şi deci de a vrea să regleze înţelegerea lui după modurile obiective de gîndire.

---

1 **„...discursul critic •— ca şi discursul logic dealtfel — nu este niciodată decît tautologic : el constă în cele din urmă în a spune cu întîr- ziere, dar plasîndu-se în întregime în această întîrziere, care astfel nu este insignifiantă : Racine este Racine, Proust este Proust..."** *Eseuri,* **p. 256. „întîrzierea" lui Barthes nu rupe cu nimic tautologia aceasta :**
o *dublează* **dacă se poate spune aşa.**
2 *Ibid.*

Or, o spunem încă o dată, opera este un fals obiect, un obiect-subiect, suport obiectiv al unei intenţii subiective, singura care permite surprinderea sensului şi a articulaţiei proprii operei. Nu există „rotiţe" şi nici „piese" sau „articulaţii" pe care ar trebui să le facem „să joace" : voi repeta pentru Barihes ceea ce i-am spus lui Picard *(vide supra,* p. 100). Aparatul ichnic nu este decît vehiculul unei viziuni. „Organizarea semnificanţilor", după expresia lui Barthes, „structurile literare", după aceea a lui Picard, nu sînt prin nimic realităţi autonome : semnificantul nu poate niciodată să fie rupt de semnificat şi nici literarul de existenţial. Pe scurt, *arta nu este niciodată artizanat.* [3] Şi de aceea criticul nu se găseşte niciodată în faţa unei opere, ca savantul în faţa unui obiect, în postură de observator : el interoghează opera ca apariţie a (’.eluilalt, într-o relaţie de participare : în termeni heidegge- rieni, raportul dintre critic şi operă nu este niciodată „a fi la...“, ci „a fi cu...". Barthes o ştie mai mult decît oricare altul, el care a exprimat cel mai bine angajarea *totală* a criticului în aventura criticii : trebuie să *ne întoarcem* la primul liarthes, la cel de dinaintea tentaţiei „structuraliste" şi a „conştiinţei sintagmatice" [4], în sensul în care el însuşi deosebeşte doi Robbe-Grillet, unul „chose"-ist, care „purifică lucrurile de sensul nedorit pe care oamenii îl depun fără încetare în ele“, celălalt „umanist", pentru care semnul trimite la o semnificaţie care rămîne de descifrat şi prin care lucrurile „fără să redevină totuşi

3 **Jean Rousset, unul dintre criticii care s-au preocupat cel mai mult de formele şi structurile literare, este cel care ne pune cel mai bine în K-trdă împotriva unei interpretări reificante : „Să ne păzim deci de tentaţia de a concepe creaţia la modul mecanic sau artizanal ; creaţia nu este fabricare. Departe de a fi o trecere de la interior la exterior, de la subiect la obiect, ea trebuie să ne apară ca un demers totdeauna interior, care nu recurge la materiale şi la tehnici, la mijloacele limbajului şi la lormele naturale decît pentru a le interioriza."** *Op. cit.,* **VI.**

4 **„Conştiinţa sintagmatică este conştiinţa raporturilor care unesc semnele între ele chiar la nivelul discursului, adică esenţialmente constrîn-l-.eri, toleranţe şi libertăţi de asociere a semnului. Conştiinţa aceasta a marcat lucrările lingvistice ale şcolii de la Yale şi, în afara lingvisticii, < crt etările şcolii formaliste ruse..." „Imaginaţia semnului", în** *Eseuri,* **I '09.**

simboluri... regăsesc o funcţie mediatoare spre *„altceva'.* Dealtfel, aventura conjugată a lui Robbe-Grillet şi Barthes este dintre cele mai edificatoare : hotărît să ia şi să înţeleagă literatura ca „sistem de semne", Barthes este în mod firesc atras de scriitorii care par a pune o distanţă cît mai mare între semnificant şi semnificat, de exemplu Brecht prin „distanţarea" teatrală, Robbe-Grillet prin „obiectivitatea" romanescă. Toată arta acestuia din urmă „este de a da obiectului un «a fi acolo» şi de a-l face să nu mai fie un «a fi ceva»", „el desparte fără mila vizualul de releurile sale", ia lucrurilor „orice posibilitate de metaforă" [5] : literatura aceasta plană, sfidînd orice interpretare simbolică sau poetică, ar face necesară o adevărată critică a formelor şi a structurilor semnificante prin ele însele. Or, chiar Robbe- Grillet este acela care a contestat cel mai categoric această „obiectivitate" pe care se părea la început că ar fi acceptat-o (este unul dintre cele mai curioase cazuri de fascinare a unui scriitor de către un critic, sau, dacă vreţi, de revelare prin altul) : literatura ţi tehnica lui „obiective" nu sînt decît o altă manieră de a reda subiectivitatea, a cărei explorare creatoare, şi nu imitativă ca în romanul clasic, este ţelul romanului. „Decepţionarea" voită a sensului (pe care Barthes o remarca cu justeţe şi care constituie în cazul acesta originalitatea tehnicii) are aşadar, la rîndul său, *un sens :* Bruce Mor- rissette a putut să-i stabilească la nivel psihanalitic, Lucien Goldmann la nivel sociologic.[6] Lumea, aşa cum apare ea la Robbe-Grillet, nu este pentru conştiinţă decît un mod de a fugi de sine ; „obiectul" pur nu este decît reversul unei rele credinţe a omului care se vrea „fără calităţi" ; dar „insignifianţa" sa semnifică : ea spune

5 *Eseuri,* **pp. 199, 201,** *passim.* **într-un pătrunzător articol, „Omul şi semnele" (***Critique,* **1965) consacrat lui Barthes, G. Genette arată foarte bine că preocupările „semiologice" ale acestuia traduc de fapt „o alegere existenţială" : împotriva „naturalizării culturii", împotriva semnificaţiilor „redundente şi supraalimentate" ale limbajului, Barthes ar vrea să redea semnelor puritatea eliberată de conotaţii „viscerale". Regăsim aici, pe planul criticii, aceeaşi obsesie pe care o are Robbe-Grillet pe planul romanului : în amîndouă cazurile, „dorinţa de a îngreuna semnificaţia cu toată garanţia naturii provoacă un fel de greaţă"** *(Mitologii)-,* **în amîndouă cazurile este vorba, după expresia pe care Genette i-o aplică lui Barthes, de o „asceză" sau de un „catharsis", destinate să elibereze obiectul sau semnul de pelicula de sens depusă de Istorie — şi, vom adăuga noi, de imaginaţia poetică. Dorinţa lui Barthes de a „de-mitologiza“ lumea este corespondentul exact al dorinţei lui Robbe-Grillet de a „de- tragediza" realul. în ceea ce mă priveşte, mi se pare că in ambele cazuri această „alegere existenţială" nu este autentică şi dovedeşte in acelaşi timp o mistificare a conştiinţei în raporturile ei cu lumea şi o alienare istorică a civilizaţiei tehnocratice.**

6 **Bruce Morrissette,** *Les Romans de Robbe-Grillet (Romanele lui luibbe-Grillet),* **ed. de Minuit ; Lucien Goldmann,** *Pour une sociologie du roman (Pentru o sociologie a romanului),* **Gallimard.**

o nelinişte şi o istorie, acelea ale depersonalizării individului în societatea industrială avansată, după cum luxul detaliilor balzaciene spunea plăcerea burgheză de a Avea, la începuturile ei. Decepţionare a sensului, desigur : dar cu condiţia ca lucrul acesta să devină un indice pozitiv şi nu unul negativ, să fie considerat o bogăţie, şi nu o lipsa.

Dacă Barthes are deci deplină dreptate să sublinieze ambiguitatea de nedepăşit a oricărei literaturi, trebuie să ne amintim că există, după cum spunea Merleau-Ponty, o ambiguitate proastă şi una bună. După părerea noastră, ambiguitatea constitutivă a expresiei literare, mai spunem încă o dată, nu este aceea care tinde spre un fel de „grad zero" al semnificaţiei, ci aceea care implică o supra-semnificaţie, nu aceea care presupune absenţa sau ştergerea conţinuturilor, ci aceea care se bazează pe inepuizabila lor densitate. Cu alte cuvinte, sîntem perfect de acord cu Barthes că activitatea critică nu ar putea pretinde „să descifreze" sensul unei opere, dar nu pentru că acesta ar lipsi, ci dimpotrivă, pentru că există excedînd orice interpretare posibilă, după cum ambiguitatea şi realitatea lumii se află în întregime în excedentul ireductibil al lucrului perceput asupra actului de percepţie. In literatură, ambiguitatea nu este nimic altceva decît *surplusul* acesta al operei finite în raport cu intenţia care i-a dat naştere, şi valoarea reuşitei se măsoară tocmai în funcţie de această profunzime. Dar trebuie să distingem diferite grade sau stadii de ambiguitate literară, după tipurile de intenţie. Decizia lui Barthes de a vedea în *orice* literatură un sens „decepţionat" nu este, ca să-i reluăm vocabularul, inocentă : ea traduce un gust, adică o alegere personală care face dintr-un *moment* al istoriei literare (Kafka, Robbe-Grillet) *esenţa* literaturii.

O relaţie prea exactă, prea directă cu realul, o afirmaţie prea brutală I-ar face pe scriitor să cadă în categoria scriptorului: scriitorul nu poate niciodată să fie „dogmatic". Iată cuvîntul-cheie şi, în această privinţă, Barthes este anti-Sartre sau, mai exact, un Sartre care ar extinde asupra întregii literaturi dreptul de exteritorialitate pe care *Ce este literatura ?* îl rezerva poeziei. Sartre spunea : poezia înseamnă cine pierde cîştigă. Barthes generalizează : literatura înseamnă totdeauna „întrebarea, minus răspunsul". Formula este frumoasă, dar nu subscriu la ea. Dimpotrivă, literatura mi se pare a fi suma răspunsurilor posibile la întrebările reale pe care şi le pune un om şi, prin el, o întreagă epocă, o civilizaţie, în ultimă instanţă, umanitatea. Dacă excludem răspunsul la întrebare,

va trebui oare să-i expulzăm din împărăţia literelor pe Dante şi Voltaire, pe Corneille sau Hugo, pe Claudcl sau Brecht, oameni ai vorbirii „tranzitive" şi „practice", dacă aşa ceva există, şi prin ce vicleşug vom rupe această vorbire de sensul „deloc „decepţionat", ci dimpotrivă, „triumfător", pe care ei voiau să i-l dea ? Ne vom lipsi oare de acum înainte de *Discursurile funebre* ale lui Bossuet, sau de *Provincialele* lui Pascal pentru că sînt lucrări menite să edifice sau să combată ? Desigur, literatura nu poate fi niciodată pur şi simplu propagandă. Dacă interesul *Provincialelor* nu ar sta decît în apărarea janseniştilor împotriva Iezuiţilor, şi dacă intenţia apologetică ar absorbi totalitatea semnificaţiilor operei, de mult n-ar mai fi citit-o nimeni. Sîntem perfect de acord cu Barthes că literatura se defineşte totdeauna, chiar atunci cînd se vrea eficace, printr-o anumită distanţare, o anumită disponibilitate care împiedică risipirea clarităţii intenţiei în vidul unei semnificaţii transparente. Există totdeauna un „joc", un „preâ mult" în expresia literară : în această privinţă, scriitorul este, în comparaţie cu scriptorul, cel care „adaugă". Acestea fiind spuse, ambiguitatea poate deci să coexiste cu claritatea, cu condiţia să o prelungească, să fie „mister în plină lumină", sau să se arate deschis şi explicit ca în *Mizantropul* lui Mo- I icre sau *Castelul* lui Kafka. Aceeaşi condiţie care defineşte pragul absolut al literaturii îi permite totodată să se angajeze : poate să existe, există chiar de la epopee şi pînă la predicile religioase, o literatură „dogmatică" a scriitorilor şi iui a scriptorilor, în măsura în care plenitudinea operei, ca şi aceea a vorbirii autentice, depăşesc totdeauna intenţia semnificantă care le animă. Nu este deci vorba, aşa cum ar vrea Barthes, de a despărţi interogaţia, singura esenţială, de răspunsurile contingente pe care şi le dă. Dacă-l luăm pe Claudel liira creştinism sau pe Brecht fără comunism nu înseamnă că ne instalam în literatură, ci în vid. Trebuie să ne dăm seama ca, la un anumit grad de luciditate şi de credinţă, orice răspuns uman îl priveşte pe orice om. Opera aceasta creştină sau comunistă îşi păstrează întreaga valoare pentru mine, care poi să nu fiu nici una nici alta, dacă autorul a ştiut să dea destulă intensitate răspunsului pentru ca acesta să se trans- I ornic în întrebare care să mă emoţioneze şi să mă obsedeze. IV de altă parte, am văzut că suspendarea sensului semnil'icii ; faptul că Vigny nu dă un răspuns lui Cristos sau Kafka A rpentorului este şi acesta un mod de a răspunde. în dialectica

chestionării, este imposibil să separi întrebarea de r.isptins, ca doi poli opuşi : la un moment dat, orice răspuns devine întrebare şi orice întrebare răspuns. Privilegierea unei Literaturi a întrebării sau a unei Literaturi a Răspunsului este fie arbitrară fie imposibilă. Literatura înseamnă totdeauna a c!a un răspuns punînd o întrebare şi a pune o întrebare ilînd un răspuns. Aceasta e natura conştiinţei: să fie întotdeauna „dătătoare de sens", „non-sensul" să nu poată fi gîn- dit, iar sensul să nu poată fi niciodată „oprit".

Această reflecţie asupra statutului literaturii, întreprinsă pe urmele lui Barthes şi, la nevoie, împotriva lui, ne va per

-mite să definim mai exact statutul criticii: căci *realitatea* din domeniul literaturii şi *adevărul* din domeniul criticii sînt alungate prin una şi aceeaşi operaţie. într-adevăr, dacă limbajul literar nu este decît un sistem de semne, a cărui fiinţă nu este într-un mesaj oarecare, ci numai în structura lui formală şi a cărui valoare, în consecinţă, nu rezidă într-un raport oarecare cu concretul, ci numai în buna lui funcţionare internă, atunci critica, limbajul secund care are drept obiect limbajul acesta prim, ţine necesarmente de aceleaşi criterii, căci criticul „face şi el parte din literatură".[7] O opera nu este nici adevărată nici falsă : este doar validă sau nu ; tot aşa stau lucrurile şi în ceea ce priveşte critica. Or, statutul „irealist" al literaturii, după expresia lui Barthes, care e unul şi acelaşi lucru cu statutul său „lingvistic", se bazează pe o concepţie intranzitivă şi mutilată a limbajului: faptul de limbaj nu este deloc epuizat de existenţa lui lingvistică, şi nici semnificaţia lui de funcţionare. Ar însemna sa confundăm, după distincţia capitală operată de Merleau-Ponty, „vorbirea vorbitoare" şi „vorbirea vorbită“, actul primordial prin care vorbesc şi produsele acumulate prin actul de a vorbi în istorie ; într-un cuvînt, ar însemna să luăm limbajul drept limbă.[8] Or, dacă limba este limbajul depus în lexic şi reconstituit de sintaxă, pe scurt limbajul mort a cărui descriere ţine de lingvistică, în schimb o limbă moartă devine limbaj viu prin mişcarea existenţei personale care se mulează pe el şi care *îl scoate afară,* spre lume şi spre ceilalţi, ca mijloc de a fi şi totodată de a face împreună cu ceilalţi, ca *praxis.* Dimensiunea aceasta *transcendentă* a limbajului, pe care am descopcrit-o deja la nivelul vorbirii empirice şi cotidiene este amplificată şi înnobilată de scrierea literară. Dacă literatura este, după definiţia dată de Barthes, interogaţie, orice interogaţie este neapărat interogaţia *a* ceva sau *a* cuiva : ea impune transcendenţa lumii şi a celuilalt. De aceea Sartre vedea pe buna dreptate în fenomenul limbajului un simplu caz parti-

7 *Despre Racine,* **p. 206.**

8 **Puterea lingvistica pe care copilul o asimilează atunci cînd îşi învaţă limba nu este o sumă de semnificaţii morfologice, sintactice şi lexicale : cunoştinţele acestea nu sînt nici necesare nici suficiente pentru a dobîndi o limbă, şi actul de a vorbi, odată dobîndit, nu presupune nici o comparaţie intre ceea ce vreau să exprim şi ordonarea noţiona'ă a mijloacelor de expresie pe care le folosesc", Merleau-Ponty, „Sur la phenomennlogie du language" („Despre fenomenologia limbajului") în** *Signes (Semne),* **p. 110.**

cular al relaţiilor noastre cu Celălalt, iar Merleau-Ponty, cu şi mai multă exactitate încă, „un caz eminent al intenţionalităţii corporale". [9] In acest sens, orice gest corporal, „fiecare act de expresie literară sau filozofică contribuie la împlinirea dorinţei de recuperare a lumii, dorinţă care a fost rostită udată cu apariţia unei limbi, adică a unui sistem finit de semne care pretinde că este capabil în principiu să capteze orice fiinţă care i s-ar prezenta". [10] Nici că s-ar putea spune mai bine : sistemul acesta de semne care este intr-adevăr limbajul, nu este menit să se învîrtească ca o veveriţă în cuşcă, spre marea bucurie a lingvistului, ci constituie o lucrare a omului şi o luare în posesie a lumii, care deschid acţiunii şi l'.îndirii vastul cîmp al adevărurilor. Unul şi acelaşi act, prin- 11 **o operaţie opusă aceleia a lui Barthes [11], articulează limbajul**

9- **Sartre,** *Situaţii I,* **p. 237 ; Merleau-Ponty,** *Semne,* **p. 111.**

10■' *Semne,* **p. 119.**

11[1] **Acesta este miezul dezbaterii şi deşi nu vrem să complicăm eseul mi o disc uţie I ilo/uhcă, ce i-ar depăşi cadrul, ni se pare esenţial să insista ii ,i-** i11>**i,i a. esiui punct. Statutul literaturii, şi deci al criticii, este li i f" i ltT.ai de statului pe care îl dăm limbajului. „Formalismul" lui l'anlics u domeniul criticii literare tine aşadar de o filozofie a limba- inlui pc care a exprimat-o chiar el cu multă claritate : „Eşti condus a si I ci la statutul fatalmente irealist al literaturii, care nu poate «să i-vnir» realul decît printr-un releu, limbajul, releul acesta găsindu-se el insuşi într-un raport instituţional şi nu natural, cu realul" (***Eseuri,* **p. 264). I r** 111 **• un alt text, Barthes îşi precizează şi mai bine ideea: nu numai ■ a literatura are un statut irealist, dar, „departe de a fi o copie analogică a realului,** *literatura este, dimpotrivă, însăşi conştiinţa irea- hiiilii limbajului:* **literatura cea mai «adevărată», este aceea care se ştie mu mai ireală..."** *iibid.,* **p. 164). Statutul acesta de irealitate se motivează dublu : mai întîi limbajul este un discontinuu care „decupează cu li.rie continuitatea aceasta care se găseşte înaintea mea; apoi, sensul cuvintelor „se naşte poate nu atît din raportul lor cu obiectul pe care îl semnifică, cît din raportul lor cu alte cuvinte, asemănătoare şi totodată**

la o transcendenţă şi îl hărăzeşte adevărului. Dacă limbajul este esenţialmente efort de recuperare practică şi simbolică a fiinţei, lucrul acesta este cu atît mai adevărat pentru limbajul literar, care nu este deloc un sub-limbaj, ci un supra-limbaj* în care omul nu mai exprimă cutare sau cutare aspect specializat de activitare, ci sensul total al existenţei sale.L întru totul adevărat, aşa cum spune Barthes, că scriitorul este „acela care îşi lucrează limbajul", dar a te instala în limbaj nu înseamnă totuşi a te închide în el. Dealtfel, chiar dacă ai vrea să o faci, ar fi imposibil : nu te poţi retrage *în* limbaj, după cum nu te poţi retrage *în* conştiinţă : este un vid care face ca lumea să se ivească din toate părţile. Vorbirea, ca şi imaginea, nu sînt realităţi autonome : sînt acte intenţionale care se definesc ca o anumită raportare la concret. [1] Tot aşa cum a vorbi nu este un act gratuit, a scrie

<li|'ă în care se hotărăşte totul, către unitatea realului. Limba — şi de .i(cea s-a vorbit de *logos,* **de „verb" — pare a promite dincolo de aspectele ei conceptuale aceeaşi unitate pe care o promite existenţa dincolo ilc aspectele care au fragmentat sensibilul... cuvîntul îmi va propune .nunei, seînteiere a unităţii, nu să resoarbă realitatea în sens, ci invers, sensul în participarea mea la realitate" („Poezia franceză şi principiul de identitate",** *art. cit.).* **3. In opoziţie cu comunicarea conceptuală a scrip- lorului, care uşurează semnul la maximum (în această privinţă modelul rămîne comunicarea ştiinţifică, în care limbajul instaurează cea mai mare distanţă posibilă între semnificam, cel matematic de exemplu şi semni- l leatul sensibil: de unde fascinaţia lui Barthes pentru ceea ce el numeşte, în sensul matematic al termenului, „eleganţa" limbajului), scrierea literară începe cu ceea ce s-ar putea numi** *naturalizarea limbajului,* **îngreuierea <.ire .1 constituie ca** *natură în raport analogic cu Natura.* **Şi de data aceasta, Sartre o spune admirabil : „Atunci cînd vorbeşte despre o masă, im prozator sau un scriitor scrie cîteva cuvinte despre ea, dar în fond l s c r i e de aşa manieră îneît —• portivit ideii sale pur subiective — ansamblul acesta să fie un fel de reproducere sau de producere a mesei, in aşa fel îneît ea să coboare întrucîtva în cuvinte. Astfel, dacă aş descrie masa pe care o aveţi în faţa ochilor, ar trebui să dau în însăşi structura frazei ceva care să corespundă lemnului pătat, despicat, greu etc., lucru care nu este deloc necesar atunci cînd e vorba de o comunicare pură"** *(art. cit.).* **Pe scurt, scriitorul este** *„cel care în ciuda greutăţilor face ca obiectul descris să intre în frază"* *(ibid.).* **Ceea ce face din Claudel, de exemplu, un poet extraordinar, este faptul că la el, în uitimă instanţă şi în cele mai bune momente, limbajul** *devine real.* **înţelegerea modului în care este posibilă această „prezentificare" sau„materializare" alumii în limbaj rămîne, bineînţeles, o problemă infinit de complexă şi care presupune o întreagă fenomenologie a raporturilor dintre sensibil şi imaginar : pentru discursul nostru este suficient să ştim că această prezentilicare există într-adevăr în literatură şi constituie însăşi definiţia ei.**

[1] Visul flaubertian al unei cărţi „care să nu depindă decît de sine" vis atît de drag unora dintre „noii romancieri", nu este decit un mit al conştiinţei moderne şi, aşa cum am mai spus, o formă a alienării ei.

nu este deloc un verb intranzitiv : scrii ceva, pentru cineva ; nu scrii ca să scrii. Desigur, poţi oricînd să „scrii singur", la fel cum vorbeşti singur, şi există o patologie a scrierii după cum există una a conştiinţei. Este prea bine cunoscută acea boală a conştiinţei care tinde să se închidă în ea însăşi şi pe care psihologii o numesc autism. La fel, există astăzi o literatură autistă, care pretinde să-şi fie ei înseşi propriul univers şi să-şi creeze propria lume în afara lumii. Iluzia aceasta, pe care o găsim exprimată de Robbe-Grillet[12] şi al cărei teoretician spiritual şi subtil este Barthes, a putut să fie, practic, fecundă : paradisul literaturii e pavat cu teorii false, precum iadul cu intenţii bune. Contrar părerii lui Robbe-Grillet, scriitorul are totdeauna ceva *de spus* ; şi ceea ce are el de spus nu poate fi despărţit de *modul* în care spune (este de fapt ceea ce deosebeşte literatura de eseul ideologic sau de expozeul filozofic) ; modul de a spune, la rîndul său, trimite la intenţia care îl animă şi la proiectul în care se inserează, adică la legăturile particulare pe care orice limbaj le are cu lumea reală şi cu ceilalţi oameni, în cadrul istoriei. Importanţa lui Robbe-Grillet ca scriitor vine tocmai din dezminţirea pe care el i-o dă lui Robbe-Grillet criticul : universul pe care crede că-l creează în întregime şi căruia crede că-i dă fiinţă printr-un pur *fiat* al Verbului său, este al nostru ; el ne spune povestea noastră. O dată în plus, limbajul face ca sensul său ultim să-i fie dat de realitate, şi singura literatură autentică este o literatură adevărată. A scrie, aşadar, nu înseamnă să părăseşti lumea şi să te închizi în limbaj ; înseamnă, dimpotrivă, să încerci să închizi lumea în limbaj, *să spui lumea,* în sensul plin al termenului, aşa cum spui *dreptatea.* Din momentul acesta trebuie răsturnată prea frumoasa formulă a lui Barthes : „Scriitorul este un om care absoarbe radical *de ce*-ul lumii într-un *cum* al scrierii". Dimpotrivă, scriitorul este un om care absoarbe radical acest „cum al scrierii" în „de ce"-ul lumii, care face din însuşi actul de a scrie suprema dezvăluire .1 realului[13], de la care îşi aşteaptă mîntuirea sau pieirea.

12 *Pour un nouveau roman (Pentru un nou roman),* **passim.**

13 **Aspectul acesta „vizionar" al stilului a fost admirabil surprins de l'musi : „El este o revelare, care nu s-ar putea face cu mijloace directe ,.i conştiente, a** *diferenţei calitative* **care, dacă nu ar exista arta, ar i.umne secretul veşnic al fiecăruia. Numai prin artă putem ieşi din noi Înşine, putem şti** *cum vede*

Sau, .îltfel spus, pentru scriitor, a scrie nu înseamnă să facă aşa „ca şi cum lumea ar semnifica" : înseamnă să exprime, prin mijloace mai mult sau mai puţin complexe şi potrivit unor tehnici variabile, *ceea ce semnifică lumea*.

VARIAŢIUNI PE ACEEAŞI TEMĂ

Iată deci „critica semnificaţiilor" pe deplin repusă în drepturile şi, mai mult decît atît, în îndatoririle ei : dacă, după expresia lui Merleau-Ponty, trebuie să admitem „drept fapt fundamental al expresiei o depăşire a semnificantului de către semnificatul pe care semnificantul are menirea să-i facă posibil" [14], atunci va fi nu numai permisă, dar şi neapărat necesară evidenţierea întregului semnificat, în bogăţia şi profunzimea lui. în termeni mai puţin tehnici, dacă sensul unei opere literare se defineşte prin raporturile, simple sau complexe, directe sau indirecte, pe care le întreţine cu realul, prin legăturile mai slabe sau mai strînse, subtile sau manifeste pe care le are cu acesta, este necesar atunci să se elucideze natura exactă a acestor raporturi şi legături, pe scurt, să se înţeleagă *viziunea asupra lumii* pe care o constituie opera. Nu este vorba aici, aşa cum ar vrea, din motive diverse, Picard şi Barthes, de o căutare a unui „altundeva" semnificativ, de dorinţa de a căuta opera peste tot, doar acolo unde se află nu : nu există un „interior" al unei opere după cum nu există un interior al unei conştiinţe ; nu există un „înăuntru" care s-ar opune unui „în afară". Opera nu este nimic altceva decît o împletire de semnificaţii infinite pe care le vizăm *pe* obiectul material care este textul imprimat, după cum conştiinţa nu este nimic altceva decît mişcarea care iese în întîmpinarea posibilelor ei, străbătînd densitatea lumii. Universul imaginar al operei nu este o entitate substanţială, o realitate *causa sui* : pe scurt, o spunem încă o dată, el nu cade de-a gata din ccrul Ideilor, ci mediatizează, printr-o întreagă serie de releuri

celălalt **universul, alt univers decît acela al nostru..." (subliniat de noi)** *Timpul regăsit.*

14 **„Despre fenomenologia limbajului",** *op. cit.,* **p. 112.**

complexe şi ierarhizate care formează *organicitatea* proprie a operei, existenţa concretă a unui om. Nu înseamnă deloc că negi sau că trădezi specificitatea imaginarului dacă dezvălui, în urzeala lui, firele vizibile sau ascunse care îl leagă de un a-fi-în-lume istoric : înseamnă dimpotrivă că-l faci să-şi manifeste totalitatea sensului. în relaţia dintre imaginar şi real, realul este primul, aşa cum este fiinţă faţă de neant. Imaginea se constituie pe fondul realităţii pe care o neagă, fie că intenţia ei este de a percepe ca prezent ceea ce este absent (mi-l reprezint pe Pierre pentru că nu este aici) fie invers (norul de acolo este un castel, un vapor). Dacă conştiinţa imaginantă şi conştiinţa receptivă nu sînt două entităţi distincte, ci două moduri antitetice de a viza lumea ale aceleiaşi conştiinţe, două comportări posibile faţă de real, atunci viaţa imaginară a conştiinţei poate fi înţeleasă prin *situaţia* ei reală în lume ; prin universul fictiv pe care şi-i creează, ea îşi oferă ca simulacru ceea ce lumea îi refuză ca realitate. De aceea actul de a imagina are totdeauna valoare afectivă de satis- I acere simbolică. Această structură afectivă a imaginii determină chiar coerenţa elementelor ei reprezentative : ceea ce studiile psihologice ale imaginarului demonstrează pe plan teoretic, noi am presimţit deja empiric, atunci cînd am analizat opera literară ca *operă de imaginaţie* în accepţia cea mai deplină a termenului.

Sîntem acum mai în măsură să precizăm etapele demersului critic. într-un prim stadiu, el este descriere fenomenologică ce tinde să-şi reifice obiectul : face atunci să apară diversele structuri constitutive ale operei, structuri date ca produse ale anumitor tehnici expresive, aplicate unui anumit material. O tragedie a lui Racine înseamnă un anumit limbaj, a cărui folosire, respectînd modalităţi bine definite, ţine de analize lingvistice, stilistice, estetice. Dar limbajul acesta nu este limbajul scris de naratorul anonim al unui roman la persoana a treia ; este un limbaj vorbit, pe scenă, de către personaje care sînt şi persoane vii : actorii. Există aşadar, necesarmente, anumite structuri dramatice proprii, guvernînd realitatea globală care este o piesă a lui Racine şi care ţin de o abordare particulară. Totuşi, diversele structuri care definesc expresivitatea în specificitatea ei „teatrală" nu pot, în nici un caz, să explice fenomenul expresivităţii, adică al *comunicării totale* care se stabileşte între intenţia ce sălăşluieşte în operă şi atenţia care se pune pe aceeaşi lungime de undă cu ea. Ceea ce percepem atunci, tocmai prin îmbinarea savantă a structurilor literare şi graţiei lor, este modularea unei anumite *teme afective,* care le comandă organizarea şi care va fi, la Racine de exemplu, calitatea proprie şi pătrunzătoare a „tragicului" său. Tema, noţiune de bază a criticii moderne, nu este nimic altceva decît coloraţia afectivă a oricărei experienţe umane, la nivelul la care ea pune în joc relaţiile fundamentale ale existenţei, adică modul particular în care fiecare om îşi trăieşte raportul cu lumea, cu ceilalţi şi cu divinitatea. Tema este deci o alegere existenţială care se află în centrul oricărei „viziuni asupra lumii" : afirmarea şi dezvoltarea ei constituie în acelaşi timp suportul şi armătura oricărei opere literare sau, dacă vreţi, arhitectonica ei. Critica semnificaţiilor literare devine în mod foarte firesc o critică a relaţiilor trăite, aşa cum sînt ele manifestate implicit sau explicit de orice operă, în conţinutul şi în forma ei. Astfel, într-o a doua etapă a înţelegerii, critica „structuralistă" devine critică „tematică" [15].

15 **Pentru a înlătura aceste confuzii, J. Starobinski distinge, pe bună dreptate, critica tematică înţeleasă în felul acesta, de istoria „diacronică" a temelor, ideilor, simbolurilor (Dom Juan, Faust, Diavolul, ideea de fericire, reprezentarea nebuniei etc.), care este numai „istorie literară ce beneficiază de un fir conducător". în ceea ce mă priveşte, cred că această formă de istorie literară este deosebit de fecundă, dacă nu chiar indis- perisabilă pentru ancheta tematică, aşa cum am definit-o mai sus : ea permite într-adevăr să se urmărească cu precizie, la nivel colectiv, dezvoltarea şi variaţiile pe care istoria literară le imprimă marilor arhetipuri afective.**

1. PSIHANALIZA TEMEI :

în momentul în care descrierea structurilor operei-obiect cedează locul înţelegerii operei-subiect, metoda de investigaţie care solicită cel mai firesc critica este psihanaliza. Am văzut deja, în discuţia noastră despre „sensul literar", care sînt posibilităţile pe care aceasta le oferă şi rezistenţele înverşunate pe care le suscită.[16] Totuşi, în această situaţie, pare de la sine înţeles că trebuie să se recurgă la hermeneutica freudiană. Lanson nu a pretins niciodată că cercetările de erudiţie istorică ar epuiza cîmpul interpretării : alături de fapte mai era şi gustul ; alături de istorie, intenţia psihologică. Dealtfel, nu a fost oare Sainte-Beuve primul care a cerut o psihologie a autorilor ? Numai că nu mai poate fi acceptată astăzi drept „psihologie" acea „cunoaştere a inimii omeneşti", spontană şi simplistă, atît de dragă conferenţiarilor mondeni de odinioară şi care mai animă şi acum conversaţiile de salon şi uneori chiar amfiteatrele universitare. Baza solidă necesară studiului psihismului uman, pe care o doreau marii critici din trecut, e oferită în zilele noastre tocmai de psihanaliză. Şi mai exact încă, dacă potrivit analizei noastre precedente, opera literară este operă de imaginaţie, psihanaliza nu este oare, prin definiţie, descifrare a imaginarului ? Dacă opera îşi capătă coerenţa de la o anumită temă afectivă, psihanaliza nu este oare, înainte de orice, înţelegere a afectivităţii ? Şi dacă tema, aşa cum am definit-o, este un mod de a trăi relaţia fundamentală cu lumea şi cu ceilalţi, relaţie care constituie din punct de vedere genetic opera de artă, nu este oare însăşi vocaţia psihanalizei să analizeze modul în care un om îşi trăieşte din punct de vedere tematic existenţa, ca raport particular cu aceşti Ceilalţi care ne domină viaţa, Rudele, şi cu calităţile sensibile ale lucrurilor, resimţite în semnificaţia lor imediată ? Nu mai este aşadar nevoie să justificăm întîlnirea dintre cercetarea critică şi investigaţia psihanalitică ; ar fi inexplicabil dacă nu s-ar întîlni.

16 **Cf. p. 96.**

Trebuie totuşi să mărturisim că primele rezultate ale criticii literare inspirate de psihanaliză au dezamăgit. Pentru că psihanaliza nu era cunoscută sau era prost cunoscută de critici, psihanaliştii au devenit, prin forţa lucrurilor, critici. Primele lucrări (ale lui Freud, Rank, Brill, Jones, Baudoin,Mărie Bonaparte, Laforgue) sînt prea clinice ; un scriitor este pentru ei, înainte de toate, un bolnav, iar o operă frumoasă un document pentru studiul unei boli interesante. Ceea ce nu împiedică primele comentarii să fie uneori foarte pătrunzătoare şi să pună într-o lumină nouă operele abordate pînă atunci numai tradiţional. în această privinţă contribuţia cea mai importantă la îmbogăţirea criticii literare nu aparţine domeniului francez. în lucrarea sa *Hamlet and Oedipus,* a cărei primă versiune datează din 1900, Ernest Jones deschide cu o claritate remarcabilă căile pe care poate şi trebuie să se angajeze o investigaţie serioasă şi, ca să zicem aşa, respectuoasă, a literaturii. Cele trei părţi ale studiului definesc de fapt trei mijloace posibile şi necesare ale oricărei anchete psihanalitice : trebuie să se înţeleagă mai întîi care sînt raporturile umane pe care e construită piesa şi care îl leagă pe Hamlet de mama, de tatăl, de unchiul său şi de Ofelia ; să se compare apoi structurile afective degajate astfel cu structura afectivă a personalităţii shakespeariene, aşa cum poate fi ea reconstituită cu ajutorul istoriei, pentru ca primele să fie inserate în mod inteligibil în cea de a doua ; trebuie, în sfîrşit, dacă vrem să ajungem la o interpretare completă, să reintroducem piesa în cadrul mitologic care îi conferă universalitate, să regăsim marea tradiţie arhetipală a imaginaţiei colective de care depinde figura shakespeariană, arătînd în acelaşi timp cu exactitate care sînt deformările revelatoare pe care le operează dramaturgul. Din cele trei momente ale investigaţiei astfel definite, critica anglo-saxonă, cel puţin în eforturile ei cele mai însemnate, pare a se fi dedicat celui deal treilea : influenţa cercetărilor antropologice ale lui Frazer cu lucrarea sa *Ramura de aur* şi a cercetărilor istorice ale Şcolii de la Cambridge asupra mitologiei greceşti s-a conjugat în mod firesc cu orientarea jungiană a psihanalizei, pentru a îndrepta atenţia criticii spre studiul marilor forme mitice ale vieţii imaginare, care sînt în miezul expresiei poetice. în Franţa au reţinut interesul mai ales primele două momente ale anchetei[17]:

17 **Să reţinem totuşi tentativa lui Gilbert Durând în** *Le Decor my- thique de la Ckartreuse de Parme (Decorul mitic al Mănăstirii din Parma)*

ele definesc cîmpul „psihocriticii lui Mauron, care constituie la noi tentativa cea mai originală şi cea mai sistematică de a da un fundament psihanalitic solid unei critici literare adevărate.

Psihanaliza literară nu ar putea fi o simplă aplicare la literatură a psihanalizei clinice. Marele merit al lui Charles Mauron este de a fi înţeles pe deplin faptul acesta şi de a fi tras consecinţele metodologice care se impun. Sarcina esenţială a criticii este de a pune operele în lumină, de a ne îmbogăţi şi lărgi contactul cu ele. Opera literară rămîne un început absolut şi un ţel suprem. Racine, pentru critic (nu spun pentru istoric sau sociolog), înseamnă tragediile lui Racine şi, dacă deplina lor înţelegere trece necesarmente printr-un anumit raport cu autorul, scriitorul rămîne totdeauna pe planul doi, iar opera pe primul. Există opere al căror autor nu este cunoscut, dar scriitor fără opere cunoscute nu există. Psihanaliza clinică sucombă tentaţiei de a considera operele ca simptome sau indicii ale unui conflict al cărui *loc* adevărat nu este opera, ci viaţa scriitorului. Cădem din nou, sub o formă mai rafinată, în viciul capital pe care îl denunţam mai înainte la partizanii erudiţiei istorice : ceea ce spuneam atunci este valabil şi în cazul acesta. Realitatea proprie textului dispare. Andromaque „era“ actriţa Duparc, Oreste era Racine ; acum Hamlet va fi complexul lui Oedip al lui Shakespeare. Raportul de emanare rămîne acelaşi, şi numai complexitatea este diferită, în măsura în care ea presupune un anumit număr de relee oculte şi un cod care permite decriptarea. Dimpotrivă, pentru Mauron se pune problema înţelegerii şi aprecierii textelor ca texte şi a literaturii ca literatură, şi nu ca o colecţie de semne clinice. Psihocritica este aşadar, înainte de toate, o metodă de elucidare textuală, o tehnică de lectură : suprapunînd diverse pasaje ca pe nişte fotografii, pot fi descoperite asocieri constante, reţele de imagini ; într-un al doilea moment al cercetării vor fi urmărite, în întreaga operă, modificările structurilor scoase la lumină de prima operaţie. Organizarea „metaforelor obsedante" ajunge pînă la urmă să constituie un „mit personal", în care se exprimă personalitatea inconştientă a scriitorului şi care explică nu numai structurile, dar şi dinamica operei sale.

(Corti, 1961) care, distingînd în literatură forma, care ţine de „ştiinţele literaturii" (stilistică, sintaxă, retorică, lexicologie etc.) şi fondul, vede în acesta din urmă „acel semantism primordial al sufletului uman care depăşeşte orice semiologie nu prin datele imediate ale conştiinţei individuale şi reflexive, ci prin acelea ale comunicaţiei universale a conştiinţelor" (pp. 11—12). De aici abordarea arhetipală a „miturilor" literare.

Totuşi, pentru că orice ştiinţă necesită şi o verificare, va trebui ca rezultatele astfel dobîndite prin analiza operei să fie controlate prin confruntare cu viaţa autorului. Sensul stabilit de critică va fi coroborat în mod obiectiv de biografie. Unitatea profunda, principiul central pe care-l postulează cercetarea contemporană, sînt date chiar în titlul cărţii lui Charles Mauron : *Inconştientul în opera şi viaţa lui Racine.* „Domnul ţine totul între braţele lui uriaşe" spunea un vers de Vigny. Domnul este aici Inconştientul, realitate unică, închi- zînd în ea dublul secret al creatorului şi al creaţiei sale.

Psihocritica lui Mauron apare ca o critică „structuralist-genetică : într-o primă etapă, ea degajează structurile unei opere, adică armătura sensului ei ; într-o a doua etapă, analizează apariţia acestuia : descrierea sensului necesită constituirea lui, sau, dacă vreţi, înţelegerea devine, la gradul următor, explicaţie. Astfel descrierea structuralistă deschide un circuit de inteligibilitate pe care îl închide explicaţia genetică. Primul dintre aceste două momente distincte, pe care în vocabularul nostru îl vom numi *fenomenologic,* este de o extraordinară bogăţie. Nu putem să intrăm aici în amănunte, dar schema generală a afectivităţii raciniene, pe care o dezvăluie Mauron[18], noutatea şi precizia analizelor sale tematice (mai ales aceea a privirii, a cărei importanţă a subliniat-o printre primii), bogăţia sugestiilor pe care ancheta lui le suscită pe măsură ce înaintează, fac ca studiul acesta să fie cel mai bun, cel mai bogat în semnificaţii dintre toate studiile consacrate lui Racine în ultimii douăzeci de ani. O investigaţie psihanalitică consecventă şi riguroasă permite să se dezvăluie şi să se definească, cu o precizie necunoscută pînă la ea, natura raporturilor afective care leagă personajele raciniene şi configuraţia constantă şi tragică pe care acestea o desenează. Ca metodă descriptivă, psihocritica este, fără nici o îndoială, unul dintre cele mai subtile şi mai sigure instrumente cu care poate fi înzestrată fenomenologia literară. Totuşi, poate ea nare, aşa cum pretinde, să închidă prin mijloace proprii circuitul interpretativ pe care I-a deschis atît de strălucit ? într-un cuvînt, permite ea trecerea de la structura la geneza temelor, de la explicitare la explicare ? Noi credem că nu.

Spuneam că, într-un prim stadiu, descrierea critică pune opera literară ca obiect. într-un al doilea stadiu obiectul se umanizează şi apar temele. Dar, ca în orice depăşire veritabilă, negarea înseamnă şi conservare : chiar dacă sînt tema-

18 **Cf. pp. 25—26.**

tizabile graţie unei înţelegeri noi şi, după părerea noastră, mai profunde, structurile propriu-zis literare se menţin totuşi ş! păstrează o realitate specifică.[19] Altfel spus, chiar dacă sînt abordate la nivelul esenţial al coerenţei lor afective, adică acolo unde se naşte tragicul, operele lui Racine nu încetează totuşi de a mai fi tragedii. Or, în măsura în care psihocritica renunţă să-şi mai descrie obiectul, pentru a încerca să-i explice, îl volatilizează. Nu aprofundează structurile pe care le descoperă, ci pur şi simplu le distruge. Căci opera lui Racine înseamnă o sumă de piese diferite şi succesive, care au o realitate autonomă : sînt jucate sau citite separat. Există desigur un ansamblu al teatrului lui Racine, în sensul că, după frumoasa formulă aplicată de Peguy lui Corneille, tragediile lui formează o „familie unită" de comunitatea temelor. Dar temele acestea nu sînt totuşi date odată pentru totdeauna, de-a valma; sau, dacă sînt articulate, organizarea lor nu este imobilă : există o devenire şi o durată proprie, o evoluţie, pe scurt, *o viaţă* a teatrului lui Racine. Temele nu se oferă într-o nediferenţiere globală, ci după o ordine precisă a dezvoltării cronologice şi logice, a cărei explicitare îi revine criticii. Or, psihocritica începe prin a suprima această viaţă specifică şi esenţială a teatrului lui Racine : „Diferitele opere ale unui scriitor se confundă într-o operă unică ; situaţiile şi personajele îşi pierd contururile nete, se deformează, se formează din nou, ca figurile apei în mişcare" *(op. cit.,* p. 18). Astfel, în *Thebaide* şi *Athalie* nu se întîmplă nimic ; şi, de vreme ce nu se întîmplă nimic, nu apare nimic nou. Ultimul cuvînt scris era deja primul ; el închide circuitul, şi literatura •este un cerc vicios sau, în cel mai bun caz, o imensă tautologie, o eternă sporovăială, ale cărei momente nu se disting decît printr-o mai mică sau mai mare claritate a expresiei. Cititorul naiv credea că are de-a face cu *operele* lui Racine, care formau un ansamblu tocmai prin mişcarea succesiunii lor ; nu mai există acum decît o singură *operă* a lui Racine, caracterizată, precum percepţia infantilă, prin sincretism.

Şi asta nu e tot. Nu numai că ne închipuiam că există mai multe opere ale lui Racine, dar şi că operele acestea sînt piese de teatru. Mergeam chiar uneori să le vedem jucate într-o sală de spectacol. Căci teatru înseamnă personaje în anumite situaţii, — trei scînduri, două personaje, o pasiune, spunea Lope de Vega. Ignoranţa noastră îl face pe psihanalist să zîmbească : s-a terminat cu „contururile clare", cu „situaţiile", cu „personajele", nu mai există decît „figurile unei

19 **In această privinţă, avertismentul lansat de Picard e legitim.**

ape în mişcare" : teatrul acesta nu era decît o amăgire sau mai exact un *vis.* Căci, aşa cum ne-o descrie Mauron, realitatea raciniană este onirică. Credeam că sîntem treji la teatru şi cînd colo dormeam. Nu trăim şovăirile lui Pyrrhus sau pasiunea Phedrei, ci nesfîrşitul coşmar primitiv şi nediferenţiat al lui Racine. Sala aceasta neagră este inconştientul autorului : „Sîntem astfel îndemnaţi să vedem în eroul unei drame eul actorului, iar în personajele din jur ispitele sau rezistenţele, dorinţele sau spaimele sale" (p. 21). Iată aşadar •că realitatea teatrală a dispărut : căci teatrul începe din clipa în care, aşa cum spune George Steiner, „oricare ar fi înrudirea lor cu sursa creatoare, personajele dramatice îşi asumă Integralitatea propriei lor fiinţe ; ele trăiesc mult timp după moartea poetului" *. Teatrul nu este decît procesul acesta de obiectivare prin care Eul se proiectează în Ceilalţi, iar aceştia capătă de acum înainte o existenţă independentă : pentru

[1] *Op. cit.,* **p. 100.**

Dumnezeu, ca şi pentru dramaturg, aceasta este *creaţia.* Şi chiar şi pentru actor, el care-şi împrumută carnea altuia şi care nu poate, după cum prea bine se spune, să-i „incarneze" pc Bajazet sau Phedre decît dacă încetează pentru moment să mai adere la el însuşi. Viaţa personajelor, viaţa aceasta efemera dar adevărată a teatrului este tocmai acea licărire de existenţă păstrată o clipă la răspîntia unde se întîlnesc un autor, un public şi nişte actori, pe o scenă. în concluzie, psihanalistul nu face altceva decît să desfacă ce făcuse poetul : acolo unde, reuşind să-şi transforme creaţiile în creaturi şi fantasmele în fiinţe, Andromaque, Oreste, Hermione, a căror soartă se joacă şi se hotărăşte de acum înainte în afara lui, scriitorul ştiuse să ne dea o lume, psihocriticul descoperă un miraj ; acolo unde vedeam, în gesturile şi cuvintele actorilor raporturile concrete dintre indivizi reali, nu există decît un simplu dialog între doi lobi ai creierului lui Racine : „Ideea cel mai dificil de acceptat din metoda noastră era asimilarea unei tragedii cu o structură şi cu o funcţionare psihică. Ne venea .meu să vedem în *Andromaque* imaginea creierului lui Racine, dacă îndrăznesc să spun astfel" (p. 178). Nu mai avem de-a

I. H'C cu Andromaque, cu Oreste sau cu Hermione, ci cu un I ii, un Supraeu şi un Sine. Adevărata tragedie nu are loc nu re personajele raciniene, ci *intre conceptele psihanalitice.* Pe scurt, *Andromaque* este o tragedie semnată Freud, pe un text

de Jean Racine.

Putem să apreciem acum progresul făcut : structurile proprii operei literare sînt o iluzie ; realitatea teatrală este o aparenţă. După cîie s-ar părea, nu există decît o funcţionare psihică, părelnică dealtfel şi ea, pentru că nu este decît imaginea creierului lui Racine. lixistă cel puţin un creier şi un Racine. O ultimă amăgire, un ultim refugiu al naivităţii noastre : există desigur un creier, dar nu şi un Racine. Ne gîn- deam poate că, dacă în ultimă instanţă teatrul este locul unui delir personal, trebuie să existe cineva care să delireze ; dacă e nevoie de un delir, atunci teatrul racinian este delirul lui Jean Racine şi în aceasta constă, în orice caz, realitatea lui specifică. Psihocriticul însuşi o spune : „Fixaţiile scriitorului sînt tot atît de singulare ca şi existenţa lui, nimic nu este mai personal decît o bucurie sau o obsesie" (p. 35). O spune, dar simte nevoia să se contrazică imediat: „...sub mitul încă personal al lui Racine percepem bătrîna stîncă a. inconştientului uman" (p. 36). Personalitate, singularitate, sînt numai simulacre : „Mişcările libidoului se fac pretutindeni după aceleaşi legi" (p. 39). Cînd, de exemplu, Racine scrie *Plimbările de la Port-Royal,* cum să vedem în faptul acesta o semnificaţie particulară care ar pune într-o anumita lumină mişcarea proprie a operei sale ? „De ce ar fi Racine o excepţie de la această lege generală a psihologiei ? Brusca lui dragoste pentru natură este efectul unei deplasări a libidoului ?" (p. 209). Şi atunci, cum ar trebui să procedăm pentru a-i descoperi originalitatea ? „El ne prezintă în definitiv o criză oedipiană aproape normală în linii mari, cu apariţia unui supraeu" (p. 183). între mine, dumneavoastră, Mauron şi Racine — nici o diferenţă. Văd că sînteţi de o naivitate îndărătnică : veţi obiecta că nici dumneavoastră, nici eu şi nici Mauron nu sîntem mari dramaturgi şi că rămîne totuşi ceea ce trebuie să numim, din lipsă de ceva mai bun, „teatrul lui Racine". Or, teatrul acesta singular, a cărui existenţă trebuie explicată, nu s-a făcut singur. Ei uite că da ! Aceasta este de fapt marea victorie a psihocriticii : a explica „ştiinţific" teatrul lui Racine înseamnă să renunţi complet la Racine. Trebuie să mergem şi mai departe : dacă singularitatea persoanei conştiente se dizolvă în impersonalitatea legilor psihice inconştiente, atunci şi inconştientul nu mai este în cele din urmă decît o iluzie, iar legea psihologică nu este decît o altă denumire a legii fizice. Dacă Racine scrie sub „efectul" unei deplasări a libidoului, libidoul nu este deloc o comportare

specifică pe care ar trebui să o înţelegem ca intenţie umană : psihicul nu este decît un „cîmp de forţe", mentalul nu este decît un impuls al „maselor energetice", unde se produc „surpări". Acum totul se explică. Ce sînt structurile literare puse mai înainte în evidenţă de către descrierea fenomenologică ? Produsul unui paralelogram de forţe : „Mi se pare că vedem aici cum transpare şi se desenează, în linii mari cel puţin, cîmpul de forţe pe care îl căutăm" (p. 64). Ce este apariţia Tatălui, în *Mithridate* ? „Se pare că factorul cantitativ joacă aici un rol important. Dacă masele de energie agresivă n-ar fi atît de considerabile, s-ar putea împrăştia într-un fel sau altul (p. 177) : va fi deci nevoie de personaje războinice. *Sensul* propriu acestei creaţii conştiente constă aşadar în acumularea unei anumite *cantităţi* de energie : ceea ce înseamnă că, la drept vorbind, este insignifiant. A scrie, ca şi orice altă acţiune umană, nu mai este o intenţie care poate fi înţeleasă prin scop, ci un efect care trebuie explicat prin cauză. Cînd Racine credea că scrie, pana lui era de fapt împinsă de puseuri de energie cinetică. Atunci cînd crcdea că e pe cale să facă o piesă (trebuie că era şi el tare naiv), cuvintele îi erau literalmente furate de determinismul universal : „...Cu siguranţă că Racine habar n-avea că retrascază o lege psihologică fundamentală. El credea pur şi simplu că împleteşte o intrigă" (p. 182). în condiţiile acestea, nu mai este nevoie de el pentru a compune *Bajazet:* „Povestirea domnului de Gezy conţinea toate elementele mitului racinian. Era suficient să le lase să se orienteze şi să se regrupeze singure" (p. 102). Cît despre adevăratul principiu al căutării unităţii şi totalităţii semnificative pe care critica îşi luase sarcina sa le descopere (în cazul acesta, unitatea unei opere produse, prin Racine, de ciocnirile moleculare mtîmplătoare, şi totalitatea unui teatru a cărui circumferinţă este bine definită, dar al cărui centru nu este, literalmente, nicăieri), iată-l : „cîmpul de forţe subiacent îl constrînge pe Racine să reia monton aceeaşi temă, pe care se va strădui să o varieze folosind toate resursele artei sale" (p. 95). Sărmanul Racine : emanaţie a unei forţe psihologice impersonale, care este la rîndul ei reflcctare a unei stări a universului, va fi obligat să-şi repete la nesfîrşit melopeea, ca idioţii din piesele lui Samuel Beckett, cu singura deosebire, şi este tot ce se acordă geniului său, că el poate, cu puţin noroc, să introducă cîteva variaţii modeste în refrenul pe carc Inconştientul îl murmură prin gura lui.

Ce s-a întîmplat ? „Curatul aur cum de s-a schimbat în plumb ?“ Şi cum a ajuns psihocritica, a cărei fecunditate excepţională pe plan descriptiv am subliniat-o, la asemenea absurdităţi pe plan explicativ ? Ca şi Racine, Mauron esteaici victima lui Freud, nu a lui Freud-savantul genial, ci a lui Freud-scientistul întîrziat. Trebuie într-adevăr să distingem, pe de o parte, o abordare concretă şi o manipulare trăită, cotidiană, a vieţii afective, descoperirea adevăratelor raporturi cu Sine şi cu celălalt care ne orientează şi ne articulează existenţa, intuirea uimitoare a profunzimii şi a ambiguităţii umane, pe scurt, o înţelegere nouă şi autentică a fiinţei-în-lume ; iar pe de altă parte există, pentru a da seamă de experienţa practică a psihanalistului, psihanaliza, adică teoria elaborată la sfîrşitul secolului al XIX-lea, cu mijloacele existente atunci : asociaţionismul entităţilor psihice distincte şi fără legătură internă, pulsiuni, vibraţii despre care nu se ştie prea bine dacă au loc în minte sau în eter ; reificare a conştiinţei, ale cărei bucăţi se sparg în Eu, Supraeu şi Sine, între care nu există comunicare inteligibilă[20], şi ale cărei „stări" sînt produse de o cauzalitate şi un determinism psiho-fiziologice care fac ca ea să nu fie definită nici măcar ca fenomen propriu-zis, ci ca simplu epifenomen ; într-un cuvînt, tot acest talmeş-balmeş al naturalismului scientist care mai întîrzia încă în ideologia vremurilor cunoscute sub numele de *la Belle-Epoque,* „umanismul" acela a cărui vocaţie era să fie inuman sau antiuman, pentru care a cunoaşte omul însemna a face din el un obiect printre altele, un lucru printre alte lucruri şi care tindea de fapt să dizolve în virtejul Universalului abstract şi al „legilor ştiinţifice" tot ce este în prezenţa umană unic şi de nerecuperat de către gîndirea obiectivă. în sensul acesta, ar fi cazul să facem o psihanaliză a psihanalizei, ca dealtfel a întregii ideologii naturaliste : făcînd din conştiinţă o reflectare a inconştientului, fără realitate autonomă, şi resorbind inevitabil, mai devreme sau mai tîrziu, inconştientul într-un proces cerebral oarecare, psiha

20 **Şi cum trebuie totuşi ca această comunicare să poată fi imaginată, iată modelul de inteligibilitate care ni se propune : „Opera de artă, grefată pe inconştient, este o autocunoaştere, şi ea inconştientă" (p. 181).**
O reflectare a inconştientului care devine cunoaştere inconştientă de sine ; *un* **inconştient inconştient care se transformă în inconştient** *în mod conştient inconştient* **: această schemă a unei duble inconştienţe nu este dec.t o dublă absurditate.**

nalistul refuză misterul şi responsabilitatea propriei lui existenţe, lăsînd-o pe seama universului ; ca să fugă mai bine de sine însuşi, *se neagă*, se refugiază în materie, dintr-o sete de securitate care este pe plan teoretic echivalentul dorinţei infantile de întoarcere în uterul matern. De aici această proliferare (de nesusţinut teoretic, pentru că psihanaliza se defineşte la origine prin decizia de a înţelege psihologicul ca psihologic) a vocabulelor abuziv împrumutate din fizică : „cantitate" şi „transfer" de „mase de energie", „atracţie" şi „deplasare"^ „cîmpului de forţe" şi alte „gravitaţii" sau „surpări". Alegerea unui limbaj *chose*-ist, voinţa sistematică pînă la absurd de a descrie fenomenele psihice în termeni fizici, pe care nici o măsurătoare şi nici o experienţă ştiinţifică nu-i justifică, trădează complexul psihanalistului : vocabulele lui pseudo-obiective sînt tot atîtea „metafore obsedante" care ne dezvăluie la rîndul lor „mitul lui personal". Această dorinţă de pietrificare este, pentru conştiinţă, o formă de sinucidere, şi suprastructura teoretică a freudismului indică la psihanalist triumful instinctului de moarte asupra *instinctului -vital.* [21].

21 *cogito* **„liniştitor" : „Nu se poate concepe nici o punte între** *Discursul* **asupra** *metodei* **şi** *Ştiinţa viselor :* **trebuie sa sari..." In ceea ce ne priveşte, nu vom „sări", căci saltul acesta este o prostie... Orice interpretare a omului incapabilă să explice Cogito-ul acesta care rămîne pentru totdeauna evidenţa primară a existenţei umane şi singurul mod prin care ea se percepe** *concret* **(să nu uităm că inconştientul este o ipoteză a conştiinţei, aşa încit trebuie să spunem şi noi ceea ce spunea maximi romană în privinţa paternităţii şi a maternităţii : inconştientul este o problemă de probabilitate, conştiinţa de certitudine), orice interpretare care descentrează subiectul în favoarea unor oarecare „legi" materiale sau formale este pur şi simplu falsă şi infidelă experienţei, de la care devine posibilă ştiinţa. Dar greşeala aceasta nu este „inocentă" : ea nu face decît să dea pe faţă** *nihilismul* **înnăscut al gîndirii freudiene, triumful instinctului de moarte asupra instinctului vital. Freudianul şi lacanianul Reboul ne spune : „Omul nu este în centrul lui însuşi şi locul dorinţei lui este hăul «lucrului» care nu poate fi atins, interzis şi neverbalizabil, ’nvăluit de metafore şi de sublimările care se străduiesc să-i umple şi să-i ascundă, fără să ajungă la ceva mai bun decît la alte amăgeli dintre care frumuseţea, decăzută din funcţia ei de splendoare a adevărului) care ascund, dezvăluind-o, pulsiunea de moarte... Regăsim aici profundele intuiţii ale lui Sade, Nietzsche, Georges Bataille despre moartea în ubris şi despre ţîşnirea terminală cu care se încoronează** *libidoul* **pe culmea care îl abolește... De aici afirmarea unei etici a dorinţei, care nu poate să nu ne aducă aminte de pesimismul dionisiac, aşa cum îl presimţea Freud... Psihanaliza aceasta, al cărei „adevăr ştiinţific" ajunge la o percepere metaforică a realităţii a cărei travestire teoretică era, avea nevoie să fie ea însăşi psihanalizată.**

Psihocritica lui Mauron ia parte din plin la fericirea şi necazurile psihanalizei ortodoxe de la care se reclamă. După cum Freud vindeca efectiv bolnavii, Mauron analizează eficace textele : atîta timp cît este vorba de o experienţă concretă care explicitează un comportament uman obscur lui însuşi (din punct de vedere literar, atît timp cît este vorba de o elucidare critică care tematizează motivele afective subiacente operei), instrumentul psihanalitic obţine rezultate remarcabile şi este de neînlocuit. Dar din clipa în care înţelegerea *psihismului* vrea să se transforme în *explicare ci spiritului,* adică din clipa în care o metodă *ştiinţifică* pretinde să se constituie în sistem *filozofic,* dealtfel în mod disimulat şi abuziv, pentru că pretinde să devină filozofie rămînînd totuşi ştiinţă, atunci nu mai avem de-a face decît cu o poziţie ideologică de rea credinţă, care joacă pe două fronturi incompatibile.

Pe de altă parte, metamorfoza aceasta nu este lipsită de urmări, căci conceptele metodologice ajung să deformeze şi să falsifice metoda atunci cînd capătă pe nedrept consistenţă de concepte metafizice. Nu e de competenţa noastră să arătam lucrul acesta în domeniul psihologiei[22], dar în domeniul criticii el este evident. Atunci cînd, urmărind cu fidelitate mişcarea freudiană de ipostaziere, Charles Mauron vrea să se ridice de la explicitare la explicare, erorile construcţiei „genetice" cad de fapt asupra descrierii „structuraliste" şi sfîr- şcsc prin a o denatura. Dacă analiza tematică are o funcţie, accasta nu poate fi decît aceea de a urmări şi reconstitui viaţa proprie a temelor : articularea şi coincidenţa, desigur, dar şi naşterea, evoluţia şi împlinirea lor. Metaforele „gestaltiste" {structuri, articulare, configuraţie etc.) utile desigur, tind să dea, cum ar spune Bergson, o imagine prea spaţială (şi statică) a unei realităţi care implică neapărat o durată (şi un dinamism). Relaţiile umane exprimate prin actul de a scrie, ca prin orice alt act, se constituie, se deformează şi se reconstituie în timp, descriu o devenire. Acesta este sensul afirmaţiei că realitatea umană nu are o „esenţă" ci o „existenţă", adică o esenţă care se constituie într-o perpetuă devenire. Dar postulatul psihanalitic „Wo es war, soli ich werden" presupune exact

22 **Trebuie să atragem totuşi atenţia că problemele terapeutice obligă teoria însăşi să se modificie : de aici proliferarea şcolilor psihanalitice, mai ales în Statele Unite, unde orizonturile teoretice s-au deschis extrem de mult în urma apariţiei neofreudienilor şi a psihanaliştilor existenţiali. Critica noastră vizează numai filozofia deterministă care animă psihanaliza freudiană, dacă nu singura, cel puţin pînă la ora actuală, cea mai importantă psihanaliză.**

contrariul : el imobilizează omul într-o esenţă obiectivă (un fel de „funcţie" matematică definită de legile impersonale ale inconştientului şi în care singura variabilă constă în traumatismul infantil.)

Din moment ce un om este dat odată pentru totdeauna încă din copilărie, evoluţia aparentă şi varietatea superficială a comportamentelor sînt iluzorii : o viaţă nu este decît modularea unei teme unice ; la fel şi o operă. Teoria „operei unice" a lui Mauron, care distruge orice specificitate a structurilor literare, este reversul „actului unic" pe care îl reia şi îl retrăieşte fără încetare robotul freudian.[23] Dealtfel, pentru că durata s-a imobilizat şi s-a adunat toată într-un singur punct, actul şi opera unice sînt totdeauna acte şi opere *ratate.* Omul se străduieşte să-şi diversifice comportamentul pentru a-l adapta unor noi situaţii concrete, după cum Racine caută să-şi modifice arta pentru a o adapta unor noi situaţii dramatice : zadarnic. Ne dăm imediat seama care sînt consecinţele pentru analiza tematică : de-abia a făcut să apară obiectul şi imediat îl anihilează ; căci o temă nu poate să capete sens decît *prin variaţiunile succesive care o îmbogăţesc,* adică prin dinamica ei internă. Or, statismul inerent poziţiei doc- trinale a lui Mauron, îl face să nu aibă nici dorinţa şi nici posibilitatea de a înţelege devenirea proprie temelor : „Urmărim temele în metamorfozele lor. Dar lăsăm la o parte variaţiunile : nu sînt decît clipa care trece şi pe care o savurezi" (p. 39). Din momentul în care se decretează că „important pentru noi este să ştim de ce o structură şi nu alta a servit drept schelărie necesară şi, ca să spunem aşa, drept fatalitate interioară unei opere de artă" (p. 17), deviza psihocriticii devine neapărat : cu cît se schimbă mai multe, cu atît ră- mîne acelaşi lucru. Renunţînd să înţeleagă sensul schimbărilor pe care le declară din capul locului nule, analiza tematică, printr-o pervertire radicală a scopurilor ei, nu va mai consta în urmărirea evoluţiei teatrului racinian, de la *Theba'ide* la *Athalie,* ci în încercarea de a face ca *Athalie* să regreseze pînă la *Thebaide,* să se incorporeze din nou în această matrice care o conţinea deja. Această răsturnare a metodei alterează rezultatele şi conduce la o multitudine de interpretări simplificate şi abuzive. Tot ce e nou va fi potrivit în aşa fel încît „faptele" să corespundă întru totul „legii". Nu putem să intrăm aici în amănunte, dar vom semnala totuşi cîteva consecinţe.

Mai întîi, pentru că trebuie totuşi să distingă în „opera unică“ a lui Racine, era să spun piese de valoare inegală, dar să zicem mai bine reflectări de *calitate* diferită (calitate care

23 **Ceea ce este adevărat pentru boinavul** *alienat,* **nu poate să servească drept schemă explicativă pentru actele omului liber, ci dimpotrivă, se definește tocmai prin opoziție cu ele. „Determinismul psihologic" nu face libertatea iluzorie ; nu este el însuși decît** *momentul* **libertății încremenite.**

se găseşte din păcate tocmai în „variaţiunile" pe care ei nu sînt în stare să le înţeleagă), se vor lăsa în ceea ce priveşte aprecierea estetică, pe seama „clipei care trece şi pe care o savurezi". Atîta risipă de „adevăr ştiinţific", proclamat sus şi tare, ca să dai pînă la urmă nas în nas cu Anatole France şi Jules Lemaître ! Fantoma impresionismului nu este dealtfel singura care renaşte. Vă amintiţi că psihocritica s-a constituit din refuzul de a asimila psihanaliza literară psihanalizei clinice, incapabilă să ofere o descifrare satisfăcătoare a operei de artă. Există numai o coincidenţă între structura inconştientului şi aceea a operei : „Nu este aici nimic specific din punct de vedere nevrotic" (p. 181). Dar psihanaliza poate cu greu să f e abătută de la vocaţia ei primară : după cum, pentru medicul care îngrijeşte corpul, orice om sănătos poate să fie un bolnav care nu-şi cunoaşte boala, pentru medicul care îngrijeşte sufletul, orice om normal e un posibil nevrotic. Degeaba vor să ne liniştească spunîndu-ne că tragediile lui Racine nu sînt de fapt decît diversele simptome ale crizei juvenile prin care pune capăt, ca noi toţi, complexului lui Oedip, pentru că, *de fapt,* orice analiză concretă a teatrului racinian făcută de Mauron nu vede în el decît o evoluţie nerezolvată a unei nevroze de tip obsesional, ce supravieţuieşte fazei oedipiene. Era de aşteptat. De vreme ce imaginaţia poetică este condamnată să fie o veşnică repetare, o monotonă reiterare a temelor care se reproduc cu regularitatea fenomenelor naturale şi care pot fi „suprapuse" ca nişte „fotografii" şi închise în „reţele", imobilitatea imaginaţiei contaminează în mod fatal opera de imaginaţie şi face din activitatea creatoare o adevărată *paralizie.* Opera literară nu este aşadar decît un tip particular al acestei paralizii mentale numită foarte bine „fixaţie", şi te vezi obligat, oricîtă bunăvoinţă ai avea, să iei scriitorul drept ceea ce este : un bolnav. Mai devreme sau mai tîrziu, psihocritica se întoarce deci la psihanaliza clinică şi cade în rătăcirile de care încerca să scape. Şi astfel revin toate fantomele pe care le credeam definitiv alungate : după impresionismul estetic, reducţia biografică. „Genetica" lui Mauron face tabula rasa cu toate „structurile" la a căror descoperire contribuise şi ea : ca pe vremea postlansonismului, geneza sensului literar constă în expulzarea lui din sfera literaturii în sfera circumstanţelor biograficc. Este acelaşi sistem de descifrare, numai grila s-a schimbat, în frumoasa claritate a raporturilor tradiţionale de

emanaţie, Pyrrhus sau Oreste = Racine în 1667, e introdusă obscuritatea diferitelor relee : Pyrrhus este Supraeul iar Oreste Şinele lui Racine. Fondul nu s-a schimbat, dovadă faptul că în profunzimile abisale ale inconştientului racinian apare tot calabalîcul tradiţional : Port-Royal-ul şi actriţelc. „Andromaque ar reprezenta teatrul dorit, în ciuda acuzaţiilor do ingratitudine, de infidelitate, de sacrilegiu. Phedre ar reprezenta pasiunea de a scrie, care, pierzînd bătălia, se recunoaşte vinovată..." (p. 184). Aşadar, faimoasa „explicaţic ştiinţifică" constă numai în a-i fabrica lui Racine un inconştient pe măsura lui, folosind toate vechiturile istoriei literare, chiar dacă pentru nevoile cauzei trebuie schimbat vocabularul.

Voi da ca exemplu jansenismul, atît de important de vreme ce pentru Mauron teatrul racinian nu este în fond decît un vast scenariu inconştient în care Port-Royal-ul joaca rolul arhetipal al Mamei, iar Racine rolul Fiului. Să vedem acum psihocritica la lucru : jansenismul a fost fondat de către Saint-Cyran din dorinţa de a reforma Biserica ; dar dorinţa aceasta care traduce refuzul principiului de realitate este şi o dorinţă deghizată de autodepăşire. Să cercetăm mai îndeaproape „teologia" jansenismului : „în loc să meargă pînă la sfîntul Pavel, cu protestanţii, sau să accepte Biserica şi pc sfîntul Toma, se opreşte tocmai la Prea Fericitul Augustin, la jumătatea drumului şi între două lanţuri" (p. 196). Din clipa aceasta totul devine limpede : atitudinea aceasta de „protestant" în sînul catolicismului nu este nimic altceva decît dorinţa de imposibil, caracteristică pedepsei pe care o caută masochistul. Concluzie : „Jansenismul prezintă în elementele sale esenţiale structura caracteristică nevrozei obsesionale" (p. J98). Şi savantul caută sprijin la o autoritate în materie : .Fireşte, lipsa aceasta de echilibru a fost remarcată de observatorii obiectivi. Dacă mi se va reproşa că vorbesc de nevroză, îl voi cita pe Bossuet, care vorbeşte de boală“ (p. 197). [n „observator obiectiv" aduce omagiu altuia, căci ştim cu uiţii de la La Fontaine încoace că lupii sînt cei mai buni judecători ai mieilor. Iar acum judecata de valoare care se bazează pe faptele deja prezentate : „Mediocritate, dealtfel onorabilă, a sufletelor acestora obsedate" (p. 198), ceea ce, veţi fi de acord, i se potriveşte de minune lui Pascal de exemplu, sau lui Racine. Bineînţeles, aţi putea să spuneţi că dacă Saint-Cyran alege, între tentaţia pauliniană şi cea tomistă, calea augustiniană, o face pentru că aceasta i se pare a fi cea *adevărată.* Altfel spus, se poate crede că este vorba de o

alegere propriu-zis *teologică ;* ceea ce nu înseamnă că Saint-Cyran nu mai este un om ca toţi ceilalţi şi că alegerea lui, ca atare, nu se inserează în contextul existenţei lui subiective şi sociale, ci înseamnă că odată ce alegerea aceasta a fost făcută, *sensul ei capătă o valoare independentă de geneza.* In vreme ce, în mod fericit, psihanaliza freudiană nu poate fi redusă la complexele pe care le avea desigur Freud, teologia lui Saint-Cyran trebuie să fie „raportată" la ele. Vă puteţi da seama care este diferenţa. Nu există sens teologic, şi nici artistic sau filozofic intrinsec : toate sînt, prin definiţie, reductibile la pulsiunile secrete ale inconştientului, deghizate in artă, în teologie sau în filozofie. Şi o excepţie miraculoasă : ştiinţa, care nu poate fi resorbită în inconştient, singura capabilă să producă semnificaţii autonome. Nu spun că explicaţia psihocritică ar fi falsă : spun doar că este absurdă. Falsă nu e ; este adevărat că de fiecare dată cînd un om acţionează sau gîndeşte, el o face cu *toată fiinţa,* cu corpul, cu complexele, cu intelectul său ; întreaga lui fiinţă este implicată în cea mai neînsemnată activitate. Saint-Cyran îşi va elabora teologia cu complexele lui proprii, după cum El Greco va picta cu tulburările lui de vedere. Dar sensul, şi deci *valoarea* teologiei janseniste, nu pot fi reduse la complexele presupuse sau reale pe care le are la bază, după cum pictura lui Greco nu poate fi redusă la rezultatul unei proaste funcţionări oculare. Cunoaştem ideea aceasta fixă, dorinţa aceasta încrîncenată şi obsedantă de a explica cu orice preţ *ceea ce este superior prin ceva inferior* (în cazul acesta de a suprima semnificaţiile intrinseci ale activităţii conştiente în profitul mecanismelor inconştiente). Credem că s-a înţeles clar care era ţinta atacului nostru din paginile precedente : respingem categoric psihanaliza clasică, din momentul în care metoda ei încetează de a mai fi un demers euristic fecund şi devine o metafizică naturalistă camuflată.

O ultimă observaţie : nu am psihanalizat suficient psihanaliza. „Complexul de evadare" al psihanalistului, pe care psihocritica lui Mauron, în fidelitatea ei de nezdruncinat faţă de doctrina mamă, îl reflectă întocmai, se ascunde (totdeauna se întîmplă aşa) exact acolo unde se manifestă cu mai multă evidenţă : în cazul acesta în însuşi marele său adevăr. „Ştim astăzi că toate pasiunile se nasc din inconştient, adică din relaţiile familiale care persistă în mod secret" (p. 200). într-adevăr, nimeni nu se îndoieşte. Dar psihanaliza tradiţională face din inconştientul şi din relaţiile acestea familiale *sisteme*

închise, cum făcea şi Barthes atunci cînd descria structurile lingvistice. Viaţa inconştientă a spiritului perpetuează în abisurile ei obiceiurile şi spaimele milenare : în sensul acesta, inconştientul fiecărui om reproduce, prin legile care-i controlează funcţionarea, pe acela al speciei. Onto- geneza repetă la nesfîrşit filogeneza. Familia oferă şi ea un anumit tip de relaţii autarhice a căror înţelegere îşi este suficientă sieşi, structurile ei fiind diferite în fiecare societate, ca variabilele unei funcţii psihice identice. închiderea aceasta are un sens protector ; inconştientul şi familia sînt închise asupra lor înşişi, aşa cum închizi o uşă : şi aceasta pentru a împiedica *istoria* să intre. Căci dacă lăsăm istoria să intre în interioritatea închisă, în realitatea monadică a spiritului, nu vor mai , exista „adîncimi secrete", profunzimi abisale", „arhetipuri" sau „forme simbolice" în care destinul uman este înscris odată pentru totdeauna ; nu va mai exista esenţă, guvernată în întregime de legi imuabile şi impersonale : trebuie schimbată filozofia aceasta cu o alta. Trebuie, pentru început, să aruncăm peste bord teoria paseistă a unui timp rciterativ : dacă spunem că omul nu are o esenţă, ci o existenţă, şi că existenţa aceasta este fundamental istorică, înseamnă că admitem o *devenire* a omului şi recunoaştem faptul că, dacă el se defineşte prin relaţiile concrete pe care le întreţine cu lumea şi cu ceilalţi, va putea, transformîndu-le, *să se schimbe.* Dar atunci se schimbă totul, chiar şi sexualitatea. Ea nu va mai fi un cîmp de forţe guvernat de dinamica lui internă : lăuntricul nu mai este pentru om decît interiorizarea sau organizarea semnificantă a unui „exterior". „Dragostea" mea pentru o femeie nu este o entitate sau o forţă pusă mecanic în mişcare în psihismul meu ea este sensul unificator al unui ansamblu de conduite; complexe şi pune în joc nu numai dorinţa biologică şi legile- ei proprii, dar şi o dorinţă situată, adică *transformată de localizarea* ei într-o societate dată, într-un anumit moment colectiv şi personal, de la care „sentimentul" acesta în aparenţă universal îşi primeşte coloraţia afectivă unică. Nu există aşadar o arheologie ci o istorie a iubirii pe care Denis de Rougemont a schiţat-o în eseul *Dragostea şi Occidentul.* întreaga mea existenţă, poroasă şi deschisă, face ca lumea şi istoria să intre în mine.

Din momentul acesta, printr-o reacţie în lanţ, totul sare în aer. Dacă trebuie să schimbăm teoria psihanalitică şi să spunem că omul nu este trecutul, ci viitorul omului, înseamnă că acţiunea umană nu este repetiţie arhetipală ci invenţie li-

beră. Istoria, loc al alienării, este şi locul unei posibile eliberări, sau, dacă vreţi, al unei reconstrucţii a omului, al unei restructurări a instinctelor lui, al unui triumf asupra „fatalităţii" acestor instincte. Acesta este dealtfel sensul oricărei creaţii literare autentice : literatura, departe de a fi înţeleasă prin reducere la „schelăria obligatorie" pe care i-ar conferi-o „fatalitatea ei interioară", după expresia lui Mauron este, dimpotrivă, acea mişcare permanentă de evadare, de transcendenţă faţă de contingenţa şi apăsarea iniţială a circumstanţelor, mişcare incarnată în deschiderea şi disponibilitatea unui limbaj al cărui sens, aşa cum am văzut, continuă să se hrănească şi să se îmbogăţească prin trecerea de la un om la altul şi de la o generaţie la alta, de-a lungul veacurilor.

Literatura este semnul unei libertăţi şi apel către această libertate, pe fondul istoriei şi ca sens posibil al ei. Sartre definea pe bună dreptate literatura prin puterea ei de permanentă contestare ; psihocritica ar vrea să dezarmeze tocmai *negativitatea* aceasta esenţială, aşa cum ai dezamorsa un expWziv. Tot ce ni se spune despre jansenism, „ignorarea realităţii", dorinţa de „imposibil", „plăcerea persecuţiei", „masochismul lui obsesional", toate acestea pot fi aplicate cuvînt cu cuvînt oricărei atitudini novatoare şi mai cu seamă uneia revoluţionare. Să vrei să schimbi ordinea stabilită înseamnă, prin definiţie, să vrei imposibilul, pînă cînd imposibilul devine real : sînt convins că psihanaliza ar descoperi uşor la Blanqui, cu atîţia ani petrecuţi în închisoare, un delir al persecuţiei şi o nevroză masochistă. Aceasta e explicaţia pe care psihanaliza o ţine gata pregătită pentru orice contestare radicală a „echilibrului" : trebuie că şi Isus era pradă complexelor sale, atunci cînd i-a alungat pe neguţători din Templu : Socrate la fel. înţelegem de ce Mauron şi Bossuet cad imediat de acord atunci cînd este vorba să-i condamne pe Saint-Cyran : Jansenismul conţinea, efectiv, aşa cum au arătat-o studiile recente, un anumit ferment de opoziţie, nu numai spirituală, dar şi politică, faţă de regimul de atunci. Refuzul istoriei îşi revelă aici adevăratul chip : psihanaliza, ca şi etica, riscă să devină o ideologie pur conservatoare. Nu trebuie respinsă în bloc, pentru că şi dinamica instinctelor se înscrie în dialectica istoriei[24], dar marxiştii au avut dreptate să-i denunţe presupoziţiile ideologice. Inspirîndu-se fără îndoială din

24 **Lucrările sociologice recente, ale lui Vance Packard de exemplu, au arătat-o suficient.**

maxima cartezianã care spune cã e mai bine sã încerci sã schimbi ordinea propriilor gînduri decît pe aceea a lumii, vocaţia psihanalizei este de a *adapta* individul structurii generale a societãţii în care trãieşte, de a-l învãţa cum sã-şi stãpîneascã emoţiile pentru ca sã se poatã *integra in ea.* Din perspectiva aceasta, revoltatul devine uşor un bolnav, iar revoluţionarul un om pe care trebuie sã nu-l înfrunţi, ci sã-i vindeci. Şi nu este o întîmplare cã psihanaliza şi-a gãsit termenul cel mai prielnic în Statele Unite. Dar dacã spiritul nu este un vas închis, dacã conflictele lui interioare reflectã nu simple arhetipuri imemoriale, ci contradicţii exterioare ale istoriei, atunci adevãrata vindecare nu constã într-o acţiune care tinde sã schimbe numai eul, ci într-un praxis care vrea sã transforme lumea.

Putem acum sã înţelegem mai bine decretul peremptoriu al lui Mauron şi natura interdicţiei pe care o dã din capul locului : „Personalitatea şi geniul nu au de fapt o explicaţie istoricã" (p. 46). Bineînţeles, va fi acceptat atît cît va fi nevoie din istorie (cea anecdoticã), pentru ca inconştientul anonim şi pustiu al lui Racine sã poatã fi umplut cu o groazã de detalii nesemnificative. Dar istoria autenticã, adicã *istoricita- tca* radicalã a oricãrei existenţe umane, faptul cã ea este asumatã în întregime într-o situaţie politicã şi socialã datã, dc la care îşi primeşte sensul pe care poate apoi sã-i dea ea însãşi destinului sãu, istoria aceasta *constitutivã* nu apare niciodatã, şi vedem bine de ce. Dimensiunea politicã a universului racinian nu mai existã ; tot ce mai dãinuie încã din exigenţele impuse de putere, de jocul mijloacelor şi al scopurilor care fac ca universul personajelor lui Racine sã fie, prin însãşi situaţia lor, un univers *dinastic* [25], nu mai existã decît ca sub-produse ale unei activitãţi de derivare. Mauron dã semnificaţiei propriu-zis politice aceeaşi lovitură ca şi celei teologice: botezatã „instinct rãzboinic" sau „energie agresivã", ea nu mai este decît o deghizare a inconştientului, un reziduu al mecanismelor psihice : pentru a scãpa de fatalitatea ei, eul se scindeazã în douã, eul îndrãgostit şi eul martor ; „cel de-al doilea iese din joc ; evitã astfel orice reproş şi în acelaşi timp cautã o altã ieşire, acceptatã din punct de vedere social, — rãzboiul, politica" (p. 179). Rãzboiul, politica — contextul acesta monarhic în care este jucat şi pierdut destinul racinian — sînt castrate de sensul lor istoric : nu numai teatrul, dar şi

25 **Cf. pp. 59 sqq.**

Istoria este un vis. Pînă şi strategia militară este devorată de explicaţia psihanalitică ; ar trebui să arătăm puţin aici, care este stadiul de fixaţie „oral" al acesteia din urmă : atacată din spate, o trupă fuge, sub efectul complexului „celor două rude vrăjmaşe" : „Regăsim panica aceasta la trupa lovită din flanc (cînd soseşte Bliicher în locul lui Grouchy) şi în obsesia trădătorului" (p. 74). Dacă ne-am lua după psihocritică, s-ar părea că Racine nu şi-a trăit obsesiile şi nu şi-a scris tragediile în secolul al XVII-lea, că opera lui nu interiorizează condiţia umană a epocii : „structurile" statice care ne sînt revelate definesc un anumit *spaţiu* interior ; ele nu au un *timp* propriu şi nici nu aparţin unui timp anume. Ni se prezintă un Racine absolut atemporal („bătrîna stîncă a inconştientului"), deci literalmente *utopic.* Fidelitatea absolută a psihocriticii faţă de psihanaliza clasică ne dezvăluie fără îndoială, sub paria lui Mauron, visul secret al lui Freud : precum popoarele fericite, psihanalizaţii fericiţi nu au Istorie.

2. SOCIOLOGIA TEMEI

Lucrurile se petrec ca şi cum Lucien Goldmann ar fi meditat asupra lipsurilor psihocriticii, pe plan metodologic şi filozofic, şi ar fi avut să le remedieze.[26] Căci, dacă descifrarea psihanalitică, folosită pentru înţelegerea operei literare, prezintă o fecunditate practică de netăgăduit (rezervele teoretice pe care le-am formulat nu împiedică cu nimic, repetăm lucrul acesta, ca studiul lui Mauron despre Racine să fie, în partea sa descriptivă, unul dintre cele mai pătrunzătoare şi mai noi), limitele explicaţiei psihanalitice nu îi permit să dea seamă de legătura care există între real şî expresia lui tematică : „Este ceea ce sociologii au descoperit de multă vreme, afirmînd caracterul *istoric şi social* al semnificaţiei obiective a *vieţii afective şi intelectuale a indivizilor*"[27]. Constatarea aceasta, pe care Lucien Goldmann o face în

26 **Este vorba de fapt de o cercetare absolut independentă la început, şi lucrările lui L. Goldmann despre Racine sînt anterioare acelora ale lui Mauron. Dar mai apoi Goldmann a trebuit să-şi pună întrebări precise şi urgente cu privire la raporturile de exclusiune sau de complementaritate dintre psihanaliză şi marxism : vom vedea mai departe cum şi de ce.**

27 *Potir une sociologie du roman (Pentru o sociologie a romanului),* **p. 208. In capitolul acesta vom folosi următoarele abrevieri :** *D.A., Le Dieu cache (Dumnezeul ascuns),* **Bibliotheque des Idees, Gallimard, 1955. V./?.,** *Pentru o sociologie a romanului,* **Bibliotheque des Idees, Gallimard, 1964.**

legătură cu romanele lui Robbe-Grillet, poate servi drept epigraf pentru ansamblul cercetărilor sale. Charles Mauron nu greşeşte atunci cînd fixează scopurile criticii : ea trebuie să fie într-adevăr „un studiu ştiinţific şi explicativ al faptelor intelectuale şi literare" (D.A., p. 22). După cum Mauron vorbea fără încetare de „adevăr ştiinţific", tot aşa Goldmann vorbeşte de „ştiinţă" : în Prefaţa la *Pentru o sociologie a romanului, cuvintele* ştiinţă şi „ştiinţific" revin nu mai puţin de şase ori la pagina 11. Mauron nu s-a înşelat deci în privinţa scopului ci, dacă se poate spune aşa, în privinţa ştiinţei : a optat pentru psihanaliză şi de fapt trebuia să aleagă sociologia ; căci, comparîndu-şi propriul efort cu acela prin care s-au constituit odinioară ştiinţele pozitive ale naturii, sociologul se prezintă el însuşi, cu toata modestia, drept un Galilei al criticii (*ibid.*). Critica sociologică astfel înţeleasă este ştiinţifică, în măsura în care permite să se degajeze „legi" [28], în acelaşi timp pozitive şi riguroase. Dar legile acestea nu sînt de acelaşi tip cu legile naturale ale ştiinţelor fizico-chimice, care presupun un determinism cauzal : „...Orice pariu asupra unei raţionalităţi pur legice sau cauzale — care exclude orice finalitate — este, în domeniul faptelor umane, irealizabil şi contradictoriu" *(D.A.,* p. 103). în ştiinţele umane, adevărata metodă trebuie să fie dialectica, în sensul marxist al cuvîntului : în opoziţie cu „distorsiunile" pe care analizele freudiene le impun faptelor culturale sau istorice (*S.R.,* p. 226) şi în contrast cu concepţia exterioară sau cauzală a condiţionării individului de către societate, pe care o implică poziţiile „raţionaliste, empiriste sau fenomenologice" „...marxismul este după părerea noastră incomparabil mai avansat, în măsura în care el integrează nu numai viitorul ca factor explicativ, dar şi semnificaţia individuală a faptelor umane, alături de semnificaţia lor colectivă" (*S.R.,* p. 226). Metoda marxistă este deci singura metodă completă, pentru că ea este constitutivă pentru o ştiinţă pozitivă şi în acelaşi timp pentru o filozofie primă, adică pentru o ştiinţă capabilă să-şi pună propriile-i baze şi să-şi justifice pe deplin statutul.

Ni se pare că metoda pe care Lucien Goldmann o propune criticii literare şi pe care o numeşte „structuralist-ge- netică"

28 **„...posibilitatea de a le [faptele empirice] înţelege şi de a degaja Kr.ile şi semnificaţia lor este singurul criteriu valabil de apreciere a x ,ilorii unei metode sau a unui sistem filozofic",** *D.A.,* **pp. 13—14.**

este demnă de toată atenţia, căci ea constituie cea mai aprofundată şi mai sistematică tentativă de elaborare teoretică făcută în scopul de a da cercetării critice temeiuri obiective şi riguroase şi de a o scoate în sfîrşit din ceea ce Goldmann numeşte „speculaţiile subiective şi ingenioase". Este de înţeles interesul profund suscitat, în secolul ştiinţific în care ne găsim, de o reflecţie care tinde înainte de toate să recupereze pentru ştiinţă un domeniu rezervat prin tradiţie aproximărilor anchetelor „literare", mai ales atunci cînd ştiinţa aceasta este înzestrată cu toată puterea de seducţie politică şi morală a marxismului. Mai mult chiar decît critica lingvistică sau metalogică a lui Roland Barthes şi decît critica psihanalitică a lui Charles Mauron, critica sociologică a lui Lucien Goldmann reprezintă cel mai de seamă efort prin care o bună parte a noii critici încearcă să construiască modele ştiinţifice de inteligibilitate. Tentativa, era să spun tentaţia, nu e nouă : de la Sainte-Beuve şi Renan, de la Taine şi Brunetiere, pe scurt, de la instaurarea ideologiei pozitiviste care, în cea de-a doua jumătate a secolului al XlX-lea, a urmat dezvoltarea ştiinţelor, critica literară a vrut şi ea să aibă pe viitor temeiuri ştiinţifice. Dar, acolo unde ştiinţa pozitivistă a dat greş, ştiinţa pozitivă trebuie să reuşească : debarasată de postulatele determinismului cauzal şi dialectizată de aportul marxist, gîndirea ştiinţifică de astăzi este în măsură să înţeleagă şi să explice relaţiile umane. Emile Hennequin spunea. la sfîrşitul secolului trecut, că opera de artă trebuie luată „ca semn". Dar al cui ? îi revine sociologiei structu- ralist-genetice sarcina să ne-o spună.

Aici, ca în orice altă cercetare pozitivă, faptele empirice, izolate şi abstracte, sînt un punct de plecare obligatoriu. Dar semnificaţia lor apare numai atunci cînd sînt constituite în anumite ansambluri sau totalităţi semnificative : tocmai această integrare într-un ansamblu este aceea care oferă mijloacele de „a depăşi fenomenul parţial şi abstract pentru a ajunge la esenţa lui concretă" (*D.A.*, p. 16). Faptele culturale capătă deci semnificaţie prin amplasarea lor în anumite structuri. iar „sensul valabil este acela care permite să fie regăsită întreaga coerenţă a operei, cu condiţia ca această coerenţă să existe" (p. 22). Nu sînt decît preambulurile, familiare acum, ale oricărei întreprinderi critice contemporane : totuşi problema este de a şti *unde* poate fi descoperit sensul acesta „valabil" care permite să fie regăsită „întreaga coerenţă". Pentru Barthes, principiul acestei coerenţe era strict intern şi inerent organizării formale a materialului semnificant. Pentru

Mauron, opera însăşi anunţa şi revela principiul propriei sale unităţi, dar în ultimă analiză, cheia acesteia se afla în sistemul afectiv specific personalităţii inconştiente a autorului. împreună cu Mauron şi contrar lui Barthes, Goldmann nu crede „că gîndirea şi opera unui autor pot fi înţelese prin ele însele — rămînînd numai pe planul scrierii" (*D.A.*, p. 16). Dar, contrar lui Mauron, trebuie considerat că „orice ansamblu de opere ale unui individ constituie deja, ca atare, o structură semnificativă" (*D.A.*, p. 109). După cum pentru a explica opera Mauron trebuia să o insereze în viaţa unui individ, va trebui ca la rîndul său, individul acesta să fie inserat în ansamblul care este grupul social, din care el nu este decît un element. Conceptul „operatoriu" care leagă în mod inteligibil operă, individ şi grup, şi care constituie pentru Lucien Goldmann fundamentul oricărei interpretări culturale, este „viziunea asupra lumii", „totalitatea aspiraţiilor, sentimentelor şi ideilor care îi unesc pe membrii unui grup (cel mai adesea ai unei clase sociale) şi care îi opun celorlalte grupuri" (p. 26). Aşa trebuie să fie înţeleasă coerenţa deplină, sau aproape deplină, care defineşte marile opere, în opoziţie cu operele mai puţin importante şi care sînt pur şi simplu opere cu o coerenţă mai mică : ea este dată de viziunea asupra lumii, adică de „maximumul de conştiinţă posibilă a unui grup social", exprimat de scriitori sau filozofi (p. 27). Individul de geniu este tocmai acela care reuşeşte să dea acest maximum de conştiinţă sau, şi este exact acelaşi lucru, această coerenţă extremă a tendinţelor reale, afective şi intelectuale ale unui grup social ; în operele lui trebuie să existe o adecvare perfectă între viziunea asupra lumii ca realitate trăită şi universul creat de scriitor, iar apoi între universul creat de scriitor şi mijloacele propriu-zis literare folosite pentru a-l exprima *(D.A.,* p. 349). Un prim demers sau, dacă preferaţi, un prim palier al interpretării va merge aşadar de la examinarea internă a textului la viziunea asupra lumii pe care o exprimă — de exemplu „viziunea tragica", la Pascal sau la Racine.

Totuşi, această etapă prealabilă pe care Goldmann o numeşte comprehensiune sau studiu fenomenologic este lipsită de orice sens dacă nu se deschide asupra etapei următoare, pe care o impune, aceea a explicaţiei sau a studiului genetic. Individul dă un maximum de conştiinţă tendinţelor grupului, dar el nu le creează : grupul este acela care le elaborează, chiar dacă într-o stare confuză, şi deci grupul este locul creaţiei culturale, mai ales al aceleia care produce o viziune asupra lumii. Comprehensiune şi explicaţie sînt aşadar, în fapt, inseparabile ; sînt două momente ale aceluiaşi proces : „...Există un progres, discontinuu fără îndoială, dar permanent, în comprehensiune ca şi în explicaţia genetică, pe măsură ce se reuşeşte să se insereze totalităţile relative studiate în totalităţi mai mari care le conţin şi ale căror elemente constitutive sînt" (*D.A.*, p. 105). într-o lucrare posterioară, Goldmann va preciza şi mai bine natura raportului care uneşte comprehensiunea şi explicaţia şi care este un mod special de imbricare a uneia în cealaltă : „...Evidenţierea unei structuri semnificative constituie un proces de *comprehensiune* în vreme ce inserţia ei într-o structură mai vastă este, în raport cu ea, un proces de *explicare.* De exemplu : a evidenţia structura tragică a *Cugetărilor* lui Pascal şi a teatrului racinian este un procedeu de comprehensiune : inserarea lor în jansenismul extremist şi degajarea structurii acestuia este un procedeu de comprehensiune în raport cu jansenismul acesta şi de explicare în raport cu operele lui Pascal şi Racine..." *(S.R.,* p. 223). Se poate aşadar observa cum orice interpretare structuralistă are drept complement necesar o explicaţie genetică ; şi invers, orice explicaţie genetică trebuie să fie o interpretare structuralistă : ea constă într-o raportare a structurilor operei literare sau artistice la structurile grupului social a căror expresie coerentă sînt. Spre deosebire de şcolile sociologice anterioare, care încercau să stabilească identităţi sau asemănări de „conţinut" între universul imaginar al unei opere şi universul social contemporan, sociologia structuralistă fondată de Lukăcs înţelege creaţia artistică drept „creaţie a unei lumi a cărei structură este analogă cu structura esenţială a realităţii sociale în mijlocul căreia a fost scrisă opera" (*S.R.*, p. 209). în ultimă analiză, metoda „comprehensiv-explicativă" pe care ne-o propune Lucien Goldmann are drept scop „să efectueze grupări provizorii de scrieri şi, plecînd de la ele, să caute în viaţa intelectuală, politică, so-

cială şi economică a epocii grupări sociale structurate, în care operele studiate vor putea fi integrate ca elemente parţiale, stabilind între ele şi ansamblu relaţii inteligibile şi, în cazurile cele mai fericite, omologii" (*S.R.*, p. 223).

Astfel, studiul intern va degaja în textele pascaliene sau raciniene direcţiile mari ale unei viziuni tragice asupra lumii : aceasta constă în dorinţa de a realiza, în lumea aceasta, valori care sînt absolut irealizabile aici ; conştiinţa tragică nu cunoaşte nici grade, nici compromisuri ; ea nu ştie ce este aceea „mai mult" sau „mai puţin" şi nu se defineşte decît printr-un *da* şi un *nu* simultane şi de nedepăşit, prin exigenţa de „tot sau nimic". Or, această structură a conştiinţei tragice, imobilizată în contradicţiile ei (spre deosebire de gîn- direa dialectică care le depăşeşte), corespunde întocmai structurii grupurilor janseniste, prinse într-o contradicţie insolubilă : nobilimea de robă era sfîşiată între fidelitatea faţa de monarhie şi evoluţia politicii monarhice, care distruge în cele din urmă clasa parlamentarilor ; conştiinţa jansenistă este deci o condamnare a unei lumi absolut vrăjmaşe, fără a avea nici cea mai mică speranţă de schimbare. Se vede care este omologia dintre cele două structuri. Tot aşa, romanul tradiţional povesteşte istoria unui „erou problematic", adică a unui personaj ale cărui valori şi a cărui existenţă îl pun în faţa unor probleme insolubile, pe care dealtfel nu reuşeşte să le conştientizeze pe deplin : biografia aceasta imaginară operează, pe plan literar, transpunerea vieţii cotidiene din societatea individualistă, apărută din producţia de mărfuri. Paralel cu transformarea vieţii economice şi cu înlocuirea economiei de liberă concurenţă (în care se afirmă individul) cu o economie de carteluri şi monopoluri (care suprimă orice importanţă a individului), asistăm la evoluţia formelor romaneşti moderne. Rolul personajului individual scade, apar valori antitetice, comunitare şi colective. Apoi, într-o a doua fază, orice bibliografie se şterge, individul se dizolvă ca să facă loc „romanului absenţei subiectului". Astfel poate fi explicată progresia care merge în romanele lui Malraux de la *Cuceritorii* la *Condiţia umană* şi de la *Condiţia umana* la *Speranţa,* iar apoi aceea care merge de la romanele lui Malraux la cele ale lui Nathalie Sarraute şi Robbe-Grillet, în legătură cu acestea din urmă (şi contrar părerii lui Roland Barthes, sensibil mai ales la pura descriere obiectuală şi la organizarea internă a structurilor literare), Lucien Goldmann arată că fatalitatea din *Gumele*, care elimină orice posibilitate

de modificare pe care ar introduce-o un element imprevizibil al temperamentului individual, şi inerţia care-i cuprinde în *Le Voyeur* pe toţi locuitorii insulei, sînt întru totul omologe mecanismelor de autoreglare ale pieţii şi pasivităţii crescînde, caracteristice fazei actuale a societăţilor industriale occidentale. Dar, vă veţi întreba, ce se întîmplă cu autorii ? Cu Pascal ? Racine ? Malraux ? cu Robbe-Grillet ? Ei constituie un fel de mediere, desigur obligatorie, dar neesenţială, între structurile operei şi acelea ale unui grup sau ale unei societăţi, singurele care pot fi unite printr-o legătură în acelaşi timp simplă şi necesară. Pentru că „adevăraţii subiecţi ai creaţiei culturale sînt grupurile sociale şi nu indivizii izolaţi" (*S.R.,* p. 11) : există deci o omologie riguroasă între viziunea asupra lumii exprimată în operă şi viziunea asupra lumii care se găseşte, difuză, într-un grup, şi nu între structurile operei şi cele ale unui psihism sau ale unei vieţi individuale. Raporturile psihologice sînt infinit prea complexe pentru ca să poata fi definită, prin studierea lor, legătura aceasta simplă şi necesară pe care o stabileşte analiza sociologică ; şi dealtfel, pentru moment psihologia este departe de a prezenta unitatea unei ştiinţe. „S-ar putea deci, *în principiu,* să se ajungă de la studierea individualităţii autorului la cunoaşterea genezei şi a semnificaţiei anumitor elemente constitutive ale scrierilor sale. Din păcate... în stadiul actual al psihologiei, în ai ara laboratorului şi a analizei clinice, individul este practic prea puţin accesibil studiului precis şi ştiinţific" (*D.A.,* p. 348). E limpede de ce respinge Goldmann psihanaliza, ale cărei pretenţii le-a studiat într-un text recent (*S.R.,* pp. 225 *sqq.)* : libidoul rămîne individual şi nu întîlneşte niciodată istoria. Utilă întrucîtva indirect, prin faptul că oferă racorduri între viaţa individului şi destinul grupului, psihanaliza, punînd în evidenţă semnificaţii afective şi biografice, nu poate „să ajungă şi nici măcar să se apropie" de semnificaţiile literare şi filozofice ale operelor. Desigur, nu se poate nega faptul că Lucien Goldmann ne prezintă o metodă îndelung elaborată în contact cu ştiinţele umane actuale şi cu tradiţia marxistă, a căror sinteză este de fapt.

Ce putem spune despre metoda aceasta şi aportul ei la critica literară ? Trebuie să remarcăm că pentru creatorul ei. explicaţia sociologică nu epuizează critica literară. Prima ar permite să „se degajeze relaţia dintre viziunea asupra lumii şi universul de fiinţe şi de lucruri din operă", cea de-a doua, să „fie degajate relaţiile dintre universul acesta, pe de o parte, şi

mijloacele, tehnicile propriu-zis literare pe care scriitorul le-a ales pentru a-l exprima, pe de altă parte“ (*D. A.* p. 350). în concluzie, dacă i-am pune laolaltă pe Goldmann şi Pi- card, am obţine exact „critica totală" pe care epoca noastră o cere. Bineînţeles, Goldmann îşi ia partea leului : după cum în evul mediu filozofia trebuia să fie slujitoarea teologiei, critica literară nu ar putea fi, din perspectiva aceasta, decît o disciplină accesorie (ca psihanaliza), menită să elucideze detalii importante desigur, dar numai după directivele date de ancheta sociologică. Nici nu s-ar putea ca lucrurile să se petreacă altfel : de vreme ce aplicarea tehnicilor de expresie este în întregime reglată de viziunea asupra lumii pe care trebuie s-o facă manifestă, atunci critica literară, aşa cum o concepe Lucien Goldmann, va fi în mod inevitabil secundară, sau în orice caz secundă în raport cu studiul sociologic, ale cărui constatări trebuie să le aştepte înainte de a intra în acţiune. Dacă raporturile dintre sociologie şi estetică sînt astfel definite, după aceeaşi schemă dealtfel ca şi în psihocritică, care sînt rezultatele şi progresul pe care îl marchează ele faţă de cercetarea tradiţională ?

în mod curios, din motive care se vor clarifica încetul cu încetul, vom fi nevoiţi să repetăm aici, în legătură cu sociologia, tot ce spuneam mai înainte despre psihanaliză. Aspectul *descriptiv* şi aspectul *explicativ* — inseparabile după părerea lui Goldmann ca şi a lui Mauron, pentru că numai explicarea genezei permite deplina înţelegere a structurilor — sînt în realitate nu numai separabile, dar şi separate şi, dealtfel, foarte inegale ca valoare. Precizăm încă o dată că nu vrem să judecăm talentul individual al vreunui critic, şi nici să facem tabloul general al criticii : este vorba numai de a evalua diferitele tipuri de metode care îl solicită pe cercetătorul de azi şi de a aprecia filozofia literaturii pe care o propun sau o implică ele. Atunci cînd avem îndoieli asupra unei metode, meritul personal al promotorului ei nu este cu nimic contestat, tot aşa cum în caz contrar el nu ar fi cu nimic asigurat. Aportul lucrărilor lui Lucien Goldmann nu intră aici în discuţie : ele au reînnoit, în bună măsură, înţelegerea pe care o aveam despre Pascal şi jansenism, au pus la punct conceptul util de viziune tragică, au pus într-o lumină nouă evoluţia romanului modern. îi datorăm lui Goldmann cele mai pătrunzătoare analize asupra lui Malraux şi Robbe-Grillet. Dar cărui fapt îi datorează el această putere de pătrundere ? Şi la ce nivel se exercită ea ? Goldmann nu are nici o îndoială în privinţa răspunsului : ca orice savant, el crede că rezultatele se datorează metodei, şi această metodă structuralist-genetică, după cum arată şi numele, este valabilă tocmai pentru că poate să degajeze structurile esenţiale ale operei literare şi, în acelaşi timp, să le explice geneza. Răspunsul nostru însă va fi cu totul altul. Ca şi în cazul psihocriticii, tot ce e viguros, nou şi adevărat în critica lui Lucien Goldmann apare invariabil pe planul comprehensiunii şi al fenomenologiei, pe scurt, al studiului intern. Interesantele capitole consacrate viziunii tragice a lui Pascal (Dumnezeu, lumea, omul), apropierea originală şi frapantă dintre dialectica jansenistă şi dialectica marxistă, prin însuşi contrastul dintre ele, remarcabilele analize asupra paradoxului, pariului sau reunirii contrariilor în *Cugetări,* sau acelea despre formarea, evoluţia şi disoluţia ideologiei revoluţionare în operele lui Malraux, ca principiu al mişcării lor romaneşti, toate acestea şi multe altele ţin exclusiv de domeniul studiului intern şi al descrierii structurale. Bineînţeles, acestea din urmă implică la cercetătorul contemporan cunoştinţe şi concepte precise, psihanalitice, sociologice sau filozofice, necunoscute sau cunoscute prost de cercetarea tradiţională, şi

care-i permit să descopere în opera literară o serie de semnificaţii esenţiale, pînă atunci neglijate sau omise. Dar de îndată ce se pune problema trecerii de la comprehensiune la explicaţie, adică problema aplicării integrale la descifrarea literaturii a modelului de inteligibilitate elaborat de una din ştiinţele pozitive, atunci, invariabil, lucrurile nu mai merg deloc bine. Am putut să o constatăm în ceea ce priveşte lingvistica şi psihanaliza, iar acum o vom verifica în legătură cu sociologia.

Problema metodologică centrală a oricărei critici care vrea să degajeze unitatea şi coerenţa proprii operei de artă, adică să înţeleagă opera aceasta ca organizare a unor structuri concurente, este aceea a *decupajului.* Lucien Goldmann este primul care să o spună : „Evident, dacă pentru a cunoaşte structura reală a vieţii umane şi istorice trebuie să o decupezi în structuri *semnificative,* cercetătorul poate să facă nenumărate decupaje greşite în suma datelor empirice..." *(D.A.,* p. 106). Ne izbim din nou de aporiile scepticismului deja întîlnite, de fărîmiţarea adevărului în adevăruri care nu se mai integrează unele într-altele şi care lasă dezarticulată şi dezarmată cunoaşterea globală. Dar Goldmann transformă dificultatea însăşi în soluţie : „în faţa numărului mare de decupaje greşite ale obiectului şi a numărului mic de decupaje valabile, numai căutarea, în exclusivitate, de totalităţi *semnificative,* constituie după părerea noastră singurul ghid valabil al cercetătorului" (*ibid*.). Altfel spus, e corect decupajul care va degaja asemenea ansambluri în care să poată fi integrat un maximum de sens. Definiţia aceasta corespunde întru totul aceleia pe care Roland Barthes o dădea validităţii unui sistem critic şi, în ceea ce ne priveşte, o acceptăm bucuros. Iată deci care e problema : reuşeşte oare tipul acesta de critică pe care ni-l prezintă Lucien Goldmann în numele unei sociologii completată de aportul structuralist, să integreze cea mai mare cantitate de sens literar, iar decupajul său este oare cel bun ? După părerea noastră răspunsul este, fără nici o îndoială, negativ.

Trebuie să remarcăm din capul locului că „decupajul" acesta, care pretinde să ajungă la o „totalitate semnificativă", începe printr-un decret arbitrar : „...Un studiu pozitiv, valabil al *Cugetărilor* şi al *teatrului racinian* presupune nu numai o analiză a structurii lor interne ci, mai întîi, inserarea lor în

curentele de gîndire şi de afectivitate de care se apropie cel mai mult", adică, în cazul acesta, gîndirea şi spiritualitatea jansenistă care trebuie la rîndul lor introduse în contextul situaţiei economice, politice şi sociale a nobilimii de robă *(D.A.,* p. 110). Să subliniem acest „mai întîi" şi ordinea de prioritate pe care o implică. Orice cercetare începe aşadar printr-un cerc vicios : aşa cum spune un proverb englez : ce a fost mai întîi, oul sau găina ? Faptele vor fi deci înţelese printr-o ipoteză, dar aceasta la rîndul ei nu este justificată decît de fapte. Nu trebuie să încercăm să negăm cercul acesta ci să ieşim din el prin dinamica unui demers concret, care ajunge la fapte aderînd din ce în ce mai strîns şi corectîndu-se în contact cu ele. Să admitem că în privinţa aceasta orice interpretare este la început arbitrara, pentru că, după expresia lui Roland Barthes, impune semnificaţiei „un semnal de oprire" şi hotărăşte ea însăşi care va fi nivelul semnificativ ales. Dar nu poate exista totuşi o *prioritate* a ipotezei asupra faptelor, lucru care ar distruge însăşi dialectica cunoaşterii, definită printr-o mişcare de înaintare şi revenire : natura semnificaţiei căutate fiind recunoscută, nu se pune problema de a *impune* un sens fenomenelor ci, şi aceasta este însăşi esenţa fenomenologiei, de a-l face să apară, bineînţeles cu condiţia ca el să existe. Nu poţi aşadar decide *mai întîi* ca teatrul racinian să fie inserat în structurile spiritualităţii şi societăţii janseniste ; dimpotrivă, trebuie să arăţi in prealabil printr-o analiză internă că teatrul lui Racine *are într-adevăr un sens jansenist* (mulţi critici au negat-o cu tărie), dacă nu, inserarea lui în jansenism, justificată numai de sofismul proximităţii istorice, nu mai este decît un act de autoritate, iar ipoteza legitimează un *petitio principii* falacios. Şi într-adevăr, aşa se petrec lucrurile. în vreme ce, pentru Pascal, Goldmann *arătase* sensul jansenist al textelor, pentru Racine el îl *presupune*, întrucîtva prin contaminare. Din păcate, „montajul" sensului astfel obţinut devine un decupaj suspect. După ce a fost supus unei decizii, sensul mai suferă şi o simplificare ; ca să fie mai bine decupat, mai e niţeluş ajustat. După ce a decretat din capul locului ce e şi ce nu e esenţial într-o operă, în numele unui criteriu exterior şi anume „viziunea asupra lumii", concept de care sociologul crede că dispune pentru a defini „coerenţa" operei, Goldmann hotărăşte, fără să-şi facă prea multe probleme, că poţi „lăsa deoparte" *Alexandre* sau *Thebaide* (*D.A.,* p. 23). Or, analizele lui Mauron, printre altele, au stabilit limpede afinitatea,

înrudirea tematică dintre aceste două tragedii şi următoarele. în afară de faptul că pe plan empiric o asemenea săritură peste două piese este greu de justificat, se ştie de la Leibniz că obiceiul începe cu primul act. Deşi adesea imperfecte, începuturile unui scriitor sînt însă totdeauna revelatoare. Trebuie să cercetăm mai îndeaproape dreptul acesta ciudat pe care şi-i arogă criticul de a mînui foarfeca cenzurii ca să-şi justifice mai lesne decupajul.

Noua critică vorbeşte cu plăcere despre coerenţa şi unitatea operelor ; dar nu e totul să vorbeşti şi nici măcar să stabileşti că aşa ceva există : mai trebuie să o şi defineşti, ca să ştii unde poate fi găsită. Or, există diferite tipuri de coerenţă, după nivelul de semnificaţie la care ne oprim : studiile lui Roland Barthes de exemplu, dau întîietate unei coerenţe de tip formal şi lucid, cele ale lui Charles Mauron uneia de tip afectiv inconştient. Dacă într-adevăr alegerea criticului este aceea care hotărăşte care sînt, din multiplicitatea semnificaţiilor, acelea care revelă sensul esenţial, alegerea aceasta este liberă dar nu şi arbitrară : condiţia fundamentală oare o limitează (şi toţi criticii sînt de acord să o accepte) este *ca sensul astfel ales să integreze cea mai mare cantitate de semnificaţii cu putinţă şi, în ultimă instanţă, chiar totalitatea lor.* Or, tocmai în virtutea acestui principiu i-am reproşat coerenţei formale a lui Barthes că pierde din vedere dimensiunea transcendentă a limbajului literar, care constituie unul din sensurile lui majore, după cum i-am obiectat coerenţei psihanalitice a lui Mauron că rigiditatea concepţiei sale exclude orice posibilitate de înţelegere a variaţiunilor şi a dezvoltării temelor, privînd în felul acesta opera de sensul dobîndit prin devenire. Definiţia coerenţei pe care

o propune Lucien Goldmann ni se pare, în această privinţă, la fel de mutilantă. într-adevăr, pentru el opera de artă nu este decît expresie, într-un limbaj specific (literatură, pictură, sculptură etc.), a unei „viziuni asupra lumii" care se exprimă şi în lucrări filozofice, teologice, sau în manifestările variate ale vieţii cotidiene *(D.A.,* p. 301). Se pune atunci problema de a şti în ce constă specificitatea limbajului literar, ce anume îl *diferenţiază* de celelalte. Am văzut deja care este răspunsul : opera literară sau filozofică se defineşte printr-un „maximum de conştiinţă posibilă" pe care îl dă viziunii asupra lumii proprie unui grup social şi existentă în stare difuză sau confuză la fiecare dintre membrii săi. în domeniul spiritului, este un mare creator acela care reuşeşte să producă „un univers imaginar, coerent sau aproape riguros coerent, a cărui structură corespunde aceleia spre care tinde totalitatea grupului ; cît despre operă, ea este, printre altele, cu atît mai mediocră sau mai importantă cu cît structura ei se îndepărtează sau se apropie de coerenţa riguroasă" (*S.R.,* p. 219). Din acest punct de vedere analiza istorico- sociologică suficient de aprofundată oferă şi „criteriul de valabilitate estetică a operei" *(D.A.,* p. 350). Dar Goldmann pare a nu-şi fi dat seama că, stabilind o legătură necesară între analiza sociologică şi criteriul estetic, el nu fixează un cap de pod pe teritoriul esteticii decît făcindu-şi sociologia vulnerabilă atacurilor critice. Dacă criteriul estetic astfel obţinut este inadmisibil, înseamnă că analiza sociologică ce a contribuit la definirea lui este suspectă.

Această „coerenţă riguroasă" pe care, după Lucien Goldmann, ar descoperi-o analiza sociologică şi care ar servi *apoi* drept criteriu estetic, este de fapt *mai întîi* o alegere cstetică ce îndrumă, dar pe căi greşite, cercetarea sociologică. Să analizăm puţin tipul de coerenţă pe care-l implică „viziunea asupra lumii", aşa cum o concepe Goldmann : ea ar fi *„extrapolare conceptuala* pînă la *extrema coerenţă* a tendinţelor reale, afective, intelectuale şi chiar motrice ale membrilor unui grup" (*D.A.,* p. 349). în fond, sociologul şi artistul s-ar îndrepta spre acelaşi ţel, dar pe căi diferite (limbaj abstract sau limbaj literar) : o expresie cît mai riguroasă a unei viziuni asupra lumii; dacă se întîlnesc, e pentru că demersul lor fundamental este acelaşi. El constă, în mod esenţial, într-o *încântare de la ambiguitate la claritate.* „...Tocmai faptul de a nu accepta ambiguitatea, de a menţine cu orice preţ exigenţa de raţiune şi de claritate, ...constituie

esenţa tragediei în special şi a spiritului clasic în general" (p. 70). Această definiţie a unei estetici „clasice" ne dă cheia întregii tentative : departe de a fi formulare a unei esenţe scoase din fapte prin analiză culturală, „clasicismul'* acesta nu este decît o ficţiune istorică care ascunde o alegere personală : „...Nu am greşi dacă am numi *clasice,* într-un sens foarte larg, toate operele literare

şi filozofice bazate pe înţelegere raţională, şi *romantice* pe cele care întorc spatele raţiunii pentru a se refugia în afectiv şi imaginar" (p. 52). Exista în miezul acestei aşa-zise definiţii un postulat simplu : studiul „raţional" ar fi îndreptat spre realitate, în timp ce activitatea „afectivă şi imaginară" i-ar întoarce spatele, pentru că de fapt, după formula hegeliană, realul este raţionalul. Nimic mai neadevărat : raţionalitatea nu epuizează realitatea ; sentimentul şi imaginaţia sînt nişte revelatori ai lumii, a cărei fiinţă o dezvăluie la un alt nivel decît raţiunea, dar cu drepturi egale. Departe ca viaţa afectivă să servească drept refugiu împotriva concretului, se poate spune că dimpotrivă, o anumită formă de raţionalism e cea care serveşte drept refugiu spiritului, împotriva realului. „Coerenţa" pe care am găsi-o la capătul analizei sociologice a lui Goldmann nu este decît prejudecata iniţială a unei estetici intelectualiste care *presupune că arta şi ştiinţa au acelaşi demers* fundamental. De fapt este vorba de coerenţe şi de demersuri opuse: mai întîi, coerenţa artei nu este de ordin intelectual, ci existenţial [29] ; apoi arta nu merge de la complex la simplu, de la ambiguu la clar, ci de la simplu la complex şi de la clar la ambiguu. Aşa cum am văzut[30], ceea ce întemeiază şi defineşte limbajul literar este tocmai bogăţia unui anumit tip de ambiguitate. „Claritatea clasică" este o falsă claritate inventată pentru nevoile cauzei şi vom repeta, împotriva „clasicismului" lui Goldmann, cele spuse în legătură cu „clasicismul" lui Picard.[31] Vrînd să scurt-circuitezi individualul pentru a ajunge la universal, privilegiezi de fapt, în mod fatal, semnificatul evident (şi comunicabil raţional) al expresiei literare, în dauna semnificatului latent (şi trăit afectiv). Dar coerenţa astfel obţinută descarnează opera literară şi se extaziază în faţa scheletului. „Viziunea asupra lumii" nu mai este decît o „schemă" intelectuală, obţinută printr-o simplificare şi o extrapolare extremă, nu e decît produsul unei distilări a cărei reţetă constă în a provoca evaporarea conţinutului literar pentru a găsi, pe fundul alambicului, esenţa literaturii. Chiar dacă admitem ca adevărat faptul că fatalitatea şi pasivitatea reprezintă în romanele lui Robbe-Grillet structuri analoge acelora ale mecanismelor de autoreglare şi de reificare proprii pieţii neo-capitaliste, nu facem

29 **Cf. pp. 93—97.**
30 **Cf. pp. 76 sqq şi p. 136.**
31 **Cf. pp. 72—74 şi 78—79.**

altceva decît să punem în lumină *o posibilă semnificaţie sociologică a acestor opere* (dar mai există şi altele : s-ar putea de pildă arăta care e afinitatea dintre materialul romanesc al autorului şi miturile colective ale imaginaţiei contemporane), nicidecum însă *sensul lor literar.* Potrivit analizei noastre, acesta nu se obţine prin privilegierea abuzivă a unui anumit nivel de semnificaţii, ci făcînd să conveargă spre o unitate inteligibilă o cît mai mare varietate de semnificaţii umane. Adoptînd demersul invers ajungi inevitabil la anumite abuzuri.

Pentru început, rupînd opera de rădăcinile afective pe care le are la autorul ei, sau risipind afectivitatea aceasta în transparenţa unei semnificaţii intelectuale, printr-un exces invers celui comis de Mauron, care vedea în teatrul racinian un nesfîrşit coşmar, curioasa metodă a lui Goldmann ne arată, la capătul literaturii, strălucirea unei idei. Dar ideea aceasta nu este, în cel mai bun caz, decît o *formulă :* obţinută prin abstragerea calităţilor sensibile ale operei, ea consideră că Racine nu înseamnă nimic altceva decît legea jansenistă „lumea refuzată — lumea acceptată", iar Robbe-Grillet legea economică a eliminării individului. Tot ce depăşeşte acest pat al lui Pro- cust pe care este întinsă literatura, este tăiat în mod peremptoriu : viziunea lui Goldmann hotărăşte unde începe şi unde se sfîrşeşte viziunea lui Racine. *Thebaide* şi *Alexandre* sînt date la rebuturi: expresia unei vieţi, a unui suflet este inutilă sau indiferentă : tot ce nu se înscrie în cadrul dinainte fixat de „coerenţa" criticului este decretat nesemnificativ. Or, Freud ne-a învăţat că în domeniul umanului aparenţa nesemnificativă semnifică. Detaliul, fragmentul indică şi exprimă un om în aceeaşi măsură ca şi capitolul terminat, deşi în alt mod. Tot suprimînd astfel ceea ce e concret în folosul unei coerenţe abstracte, nu ajungi cîtuşi de puţin la originalitatea unui autor, ci la *banalitatea* lui. Potrivit acestei concepţii cel puţin stranii, operele de valoare medie sau redusă ar fi greu analizabile, spre deosebire de marea operă, „pentru că ele sînt expresia unor individualităţi medii deosebit de complexe şi, mai ales, prea puţin tipice şi reprezentative" *(D.A.,* p. 349). Aşa încît scriitorul de geniu ar fi un fel de purtător de cuvînt sau de stindard, simplu şi transparent pentru privirea pătrunzătoare a sociologului, în timp ce scriitorul prost ar avea opacitatea marilor mistere. Deroulede, poet mediocru ca nimeni altul, avînd o imaginaţie contorsionată şi pîcloasă, ar deruta investigaţia sociologică a lui Goldmann, în timp ce Rimbaud, exemplu prin excelenţă de personalitate rpică şi reprezentativă, după cum ştim cu toţii, ar fi o pradă uşor de digerat...

Dar atunci, care este rostul literaturii ? Dacă tot presupusul interes al unui univers imaginar constă în elaborarea riguroasă a unei viziuni asupra lumii şi dacă sarcina criticii este să taie şi să arunce la coş amănuntele, pînă ce apare viziunea aceasta, de ce să ne mai dăm atunci osteneala să citim opere dificile şi stufoase, cînd un manual de istorie sau de economie politică ar fi mult mai eficace ? Dacă ne-am lua după Goldmann, n-am mai vedea nici o diferenţă (şi nici el nu vede) între un literat şi un filozof, între Racine şi Pascal. Criticul confundă bucuros poeţi şi gînditori ci- tîndu-i împreună, în enumerările sale.[32] Nu Goldmann, ci Barthes are deplină dreptate : în literatură ceea ce se spune face corp comun cu o anumită manieră de a spune, şi critica nu poate fi abstragere a unei chintesenţe, comună altor zece moduri de expresie. Degeaba apelezi aici la o „estetică" convocată de urgenţă pentru a restabili specificitatea literară : neavînd o legătură intimă cu analiza sociologică, aceasta nu-i poate fi juxtapusă ; şi nu vom obţine „critica totală" în- sumîndu-i pe Goldmann şi Picard. Numai printr-o pură ficţiune poţi deosebi o viziune asupra lumii şi, separat, alături, tehnici destinate exprimării ei. Există la început un om, un scriitor, la care o anumită viziune îşi zămisleşte propriile mijloace de expresie printr-o mişcare specifică care creează opera — şi acesta este lucrul pe care, înainte de toate, critica trebuie să-i descopere şi să i se plieze.

32 **„...tragedia refuzului exprimată în operele lui Pascal, Racine şi Kant..." (***D.A.,* **p. 57). Sau : „...operele lui Sofocle, Shakespeare, Pascal, Racine şi Kant sînt alături de cele ale lui Homer, Eschil, Goethe, Hegel şi Marx, adevărate culmi ale artei şi gîndirii clasice" (p. 52). Artă şi gîndire sînt unul şi acelaşi lucru — în teorie. Totuşi nu este o întîmplare că, în practică, analizele pe care Goldmann i le consacră lui Pascal sînt cu mult superioare acelora despre Racine : reflecţia filozofică, care merge şi ea de la concret la abstract, se întîlneşte în mod foarte firesc cu demersul sociologului ; creaţia artistică, care merge de la clar la ambiguu, se refuză evident anchetei sale.**

Or, analiza sociologică nu poate cu nici un chip să îndeplinească această sarcină fundamentală. Dat fiind că studiul intern al textelor a fost în prealabil denaturat de un criteriu de coerenţă exterior operei şi pe deasupra eronat, „decupajul" propus de Goldmann se dovedeşte inevitabil în practică, restrictiv şi mutilant. împrumutînd schema „viziunii tragice" descoperită la Pascal şi grefînd-o prin transplant lui Racine, în virtutea postulatului potrivit căruia orice gîndire jansenistă reproduce aceleaşi structuri[33], analiza teatrului racinian nu ne prezintă structurarea lui concretă, ci sfîrşeşte, de fapt, prin a-l *destructura.* Căci va trebui ca piesele să fie decupate potrivit „primatului raţiunii practice", propriu viziunii tragice (lumea este acceptată şi refuzată simultan şi există diverse combinaţii dramatice obţinute prin schimbarea accentului cînd pe un termen cînd pe celălalt). Să vedem acum procedeul acesta la lucru. Teatrul lui Racine fiind prin definiţie tragic, i se va aplica a priori o descifrare care nu este dată de analiza internă, ci e presupusă de o concepţie asupra tragediei. Corneille, fiind „pre-tragic", va putea fi abordat „psihologic". Or, se ştie de la La Bruyere că lucrurile se petrec exact pe dos : faimoasa lui formulă, vrea să spună, şi în acest sens rămîne perfect adevărată, că teatrul cornelian este în întregime dominat şi definit de primatul unei etici, de ceea ce Goldmann ar numi „o raţiune practică" („oamenii aşa cum ar trebui să fie"), în vreme ce universul racinian, după cum nota recent Mauron, este situat sub nivelul valorilor, acolo unde omul se desprinde, fără să se modifice, din mîinile naturii („oamenii aşa cum sînt ei“). Restructurat prin decretul sociologului, teatrul lui Racine încetează repede să mai fie teatral. Astfel *Andromaque* nu mai este un conflict dintre personaje cărora Racine le-a dat o fiinţă proprie, într-o situaţie particulară : „în piesă nu există decît două personaje prezente : *Lumea* şi *Andromaque,* şi un personaj prezent şi absent în acelaşi timp, *Dumnezeu,* al cărui dublu chip este incarnat de Hector şi Astyanax..." (*D.A.,* p. 354). Oreste, Hermione, Pyrrhus sînt iluzii inexistente ; Hector şi Astyanax sînt realitatea ascunsă, dar adevărată (precum Dumnezeu). Fără îndoială, este o piesă frumoasă şi emoţionantă : din păcate, e a lui Goldmann şi nu a lui Racine. Tot aşa cum Mauron substituia luptei concrete a personajelor raciniene o dezbatere

33 **în timp ce, aşa cum am arătat anterior, o adevărată ana'.iză fenomenologică^ ar fi cercetat mai întîi, printr-o examinare atentă a operelor, dacă există într-adevăr un sens jansenist al teatrului lui Racine şi care este importanţa lui reală în organizarea intimă a ansamblului.**

de concepte psihanalitice, Goldmann înlocuieşte conflictele complexe dintre fiinţe singulare cu contradicţiile simple ale schemei sale dialectice. Personajele *adevărate* nu mai sînt cele pe care ochiul le percepe pe scenă, ci acelea pe care critica le descoperă în spatele textului. Purificat de acum înainte de existenţa lui teatrală şi psihologică, noul personaj se inserează nu în textura unei piese, ci în coerenţa unei viziuni asupra lumii. Ce contează că Pyrrhus este, aşa cum au aratat-o Mauron şi Barthes, unul dintre rarele personaje *pozitive* din teatrul lui Racine, personaj care încearcă să se elibereze de destin ? De vreme ce nu poate fi vorba să ne oprim la subtilităţile analizei psihologice, o să-i punem pe Pyrrhus, Oreste şi Hermione în aceeaşi oală, vreau să spun în aceeaşi categorie a „Lumii", caracterizată de „pasiune fără conştiinţă şi nici măreţie" (*D.A.*, p. 355). Degeaba ne spune Racine în cea de-a doua prefaţă la *Britannicus* că s-a străduit mai ales să o descrie pe Agrippine [34] şi bineînţeles pe Neron, „monstru în devenire", în mijlocul Curţii lor; degeaba este Junie un personaj exterior acestui tablou central şi, întru-citva accesoriu, despre care autorul vorbeşte la urmă[35] şi a cărui existenţă trebuie justificată, ca şi aceea a Ariciei : Racine se înşală. Cei din urmă vor fi cei dintîi. „Subiectul piesei *Britannicus* este conflictul dintre Junie şi lume şi piesa nu se va termina decît odată cu rezolvarea acestui conflict" (p. 357). Ce contează că afirmaţia aceasta este de o inexactitate flagrantă, de vreme ce strigătul lui Burrhus cu care se încheie tragedia : „De-ar fi ca prima-i crimă şi ultima să fie !", indica suficient că personajul central, a cărui pierzanie este descrisă de mişcarea piesei ca o curbă, este tot acela a cărui umbră sinistră apărea în primul vers : „Cum ! cînd Neron pradă somnului se lasă...“. Contează prea puţin că din punct de vedere structural, fiindcă tot se vorbeşte de structură, Junie face parte, ca şi Monime sau Aricie, din accsi grup de personaje pure — şi secundare — ale lumii feminine raciniene, al căror rol contrapunctic în raport cu monştrii sacri este evident : toată tragedia se va învîrti în jurul Juniei, pentru simplul motiv că logica, nu a piesei, ci a schemei explicative, o cere. La fel, pentru nevoile distribuţiei personajelor între diferite grupuri dinainte definite, va fi rcspectată vechea versiune „Aricie — domnişoară de pension"

34 **„Pe ea am vrut îndeosebi să o reprezint, şi tragedia mea înseamnă în aceeaşi măsură dizgraţia Agrippinei ca şi moartea lui Britannicus".**

35 **„îmi mai rămîne să vorbesc despre Junie."**

şi „Hippolyte — străin iubirii", în vreme ce la Racine orice inocenţă este deja contaminată şi fiorul sufletelor neprihănite are acelaşi izvor otrăvit ca şi pasiunile păcătoase [36] Am putea să înmulţim exemplele, dar ar fi inutil să mai continuăm : dacă metoda este corectă, nici un decupaj nu poate să se lipsească nepedepsit de o analiză psihologica aprofundată, în folosul unui principiu director propriu criticului, şi nici să substituie inteligibilitatea unei dialectici stabilită teoretic aceleia pe care o schiţează spontan raporturile concrete dintre personaje.

Totuşi, nu aceasta este problema cea mai gravă : de fapt, trebuie incriminat nu atît un *exces,* cît o *lipsă de dialectică.* La urma urmelor, inexactităţile de detaliu arputea fi scuzate dacă ar exista o înţelegere vie a ansamblului. Daca principiul de explicaţie oferit de studiul viziunilor asupra lumii ar fi cu adevărat *genetic,* dacă el ne-ar permite să surprindem apariţia şi variaţiunile pe aceeaşi temă, dacă ar explica evoluţia şi devenirea operelor, nu ar conta prea mult că o interpretare sau alta este, ca orice interpretare, contestabilă. Nefericirea este că dialectica pe care autorul o invocă fără încetare este de fapt inexistentă. Neputîndu-se situa la nivelul creaţiei estetice, neînţelegînd că o viziune teatrală asupra lumii, de exemplu, nu poate prezenta acelaşi tip de coerenţă ca o viziune filozofică sau politică, dialectica proprie literaturii dispare, resorbită de dialectica generală a istoriei. în timp ce critica îşi propunea să pună în evidenţă umanitatea şi totalitatea unei dramaturgii, adică mişcarea prin care o piesă cheamă o alta, îi răspunde, o depăşeşte, după o dinamică internă care organizează şi orientează fiecare piesă în jurul marilor axe semnificante — la fiecare cotitură capitală a teatrului racinian, tocmai acolo unde înţelegerea dialectică ar trebui să funcţioneze, ea cade în pană. în loc de tigrul pe care ni-l promitea, Lucien Goldmann nu pune în motorul dialecticii sale lipsite de putere decît vechiturile cele mai răsuflate ale istoriei literare, de care s-a servit şi Mauron pentru a umple inconştientul lui Racine. După cum în psihocritică, evoluţia teatrului racinian nu făcea decît să ne conducă dincolo de Freud pînă la Mornet, la fel metoda structuralist-genetică nu ne conduce pînă la Marx, ci doar pînă la Taine. Trebuie înţeleasă legătura dintre *Andromaque, Britannicus* şi *Berenice ?* Ni se spune atunci că tragediile acestea transpun pur şi simplu

36 **De remarcat că semnele, sau mai degrabă simptomele iubirii s'nt descrise în aceiaşi termeni la Hippolyte şi la Phedre.**

pe plan literar „doctrina şi experienţa solitarilor aşa cum erau ele în perioada jansenismului tragic de dinainte de 1669“ *(D.A.,* p. 419). Introduce oare *Mithridate,* aşa cum notează Mauron, o schimbare profundă ? Ea se datorează „întîlnirii dintre o anumită stare psihică a poetului şi situaţia politică din acel moment (împăcarea Bisericii din 1669, unire naţională, războiul cu Olanda...)" (p. 406). Vreţi să înţelegeţi cum se face trecerea de la *Phedre* la *Athalie ?*

„...Explicaţia cea mai serioasă a acestei evoluţii a teatrului racinian se găseşte, după părerea noastră, în evoluţia paralelă prin care trecea în aceeaşi perioadă însăşi gîndirea jansenistă" (p. 442). Şi va fi imediat invocată pioşenia de tip arnaldian. Iată aşadar că oricum am face ajungem, acum sub o formă sociologică, adineauri sub una freudiană, tot la *Racine — reflectare* şi la *teatru-emanaţie.* Secretul evoluţiei proprii a operei literare se va găsi într-o evoluţie *paralelă,* exterioară. Dar, „paralelismul" acesta, ca şi paralelismul psihofiziologic de odinioară, rămîne de explicat. El nu este absolut deloc inteligibil în sine. Pentru a-l face prezentabil, pereţii acestui edificiu lansonian vor fi acoperiţi cu o tentă de marxism : evoluţia gîndirii janseniste are drept fundal „contradicţiile clasei magistraţilor", iar această evoluţie, la rîndul său, o comandă pe aceea a teatrului. „Inutil să insistăm mai mult asupra legăturii dintre situaţia economică şi socială a funcţionarilor secolului al XVII-lea, ataşaţi şi în acelaşi timp potrivnici acelei forme particulare de stat care era monarhia absolută... şi ideologia jansenistă şi tragică a deşertăciunii esenţiale a lumii şi a mîntuirii în reculegere şi singurătate" (p. 133). Ni se pare paradoxal că Lucien Goldmann consideră că e „inutil să insistăm" asupra naturii legăturii care îi permite tocmai să insereze structurile ideologice în structuri sociologice, inserţie care constituie *însuşi miezul explicaţiei.* Dacă literatura nu face decît să „transpună" o realitate socială, se cuvine atunci să lămurim modalităţile şi *sensul* acestei transpuneri complexe a realului în imaginar: or, asupra acestui punct capital, sociologia lui Goldmann, ca şi psihocritica lui Mauron sau istoria literară a lui Mornet, nu dispune, spre deosebire de orice dialectică adevărată, decît de *raporturi de emanaţie,* bazate pe un „postulat de analogie" simplist, denunţat deja de atîtea ori. Dealtfel este curios că schema contradicţiilor nobilimii de robă de care se serveşte

Lucien Goldmann pentru a explica teatrul lui Racine, îi serveşte şi lui Bernard Dort pentru a-l explica pe acela al lui Corneille : recunoaşteţi că e surprinzător.[37] Din amabilitate ne vom mulţumi să spunem numai ca aceste contradicţii ale nobilimii de robă sînt bune la orice» şi că nişte „explicaţii" atît de comode şi de vagi, departe de a fi evidente, au mare nevoie să fie explicate la rîndul lor.

Nu vrem nicidecum să negăm că au existat într-adevăr contradicţii de clasă în secolul al XVII-lea, ca şi în orice alt secol şi nici că literatura, care nu-i făcută de îngeri în cer, ci pe pămînt de către oameni, nu le-a trăit în felul ei. Dar important aici e să înţelegem tocmai *modul* în care le-a trăit. Dacă orice activitate umană este istorică, este esenţial să definim *natura* legăturii ei cu istoria, de care nu este numai produsă, ci la a cărei producere contribuie. Schema „reflectant-reflectat“ pe care o regăsim mai devreme sau mai tîrziu în aceste explicaţii, este exact contrariu! unei înţelegeri cu adevărat dialectice. Ceea ce trebuie înţeles este modul în care, plecînd de la o situaţie socială şi politică dată, diverse activităţi elaborează diverse sensuri (literare, artistice, ştiinţifice etc.), care, odată constituite, *îşi creează domeniul lor specific şi autonom,* inseparabil de mişcarea istoriei în care se înscrie şi, în acelaşi timp, ireductibil la procesul general al acestei istorii. Nu încape nici o îndoială că fără progresele raţionalismului, fără ascensiunea burgheziei şi fără anumite dispoziţii psihice personale, Pascal nu ar fi inventat niciodată calculul probabilităţilor ; din acest punct de vedere, a explica această invenţie înseamnă a o insera în anumite structuri istorice şi psihologice precise. Dar sensul ei adevărat, adică valoarea ei proprie, nu apar decît pe plan *ştiinţific*, prin inserţia lor într-un ansamblu de structuri matematice, şi nu istorice sau psihice. Ne întrebăm de ce trebuie oare să amintim pentru literatură, împotriva psihanalistului şi a sociologului, adevăruri evidente pînă la banalitate în domeniul ştiinţelor. Dacă a explica o operă literară înseamnă, aşa cum vrea Lucien Goldmann, să o înţelegi prin geneza ei, atunci explicaţia trebuie să satisfacă două condiţii primordiale : procesul genetic să fie el însuşi pe deplin inteligibil şi să păstreze, dincolo de geneză, autonomia sensului finit.

Or, ni se pare că sociologia literaturii aşa cum ne-o prezintă Goldmann nu face faţă acestei duble obligaţii. Trebuie să spunem de la început că modelul de inteligibilitate pc

37 *Pieire Corneille*, *dramaturge (Pierre Corneille, dramaturg),* **l'Arche, 1957.**

care ni-l propune el este ininteligibil în sine. Mai întîi pentru că ezită între două formule : se pune cînd problema stabilirii unei „omologii" între structurile operei literare şi celc ale anumitor grupuri sociale, cînd se spune că o structură semnificativă ar trebui „inserată" într-o structură mai vastă, inserţie care ar constitui trecerea de la înţelegere la cxplicaţie. Autorul nu pare să-şi fi dat seama că cele două demersuri nu sînt deloc identice.[1] în realitate, cel de-al doilea reprezintă un efort de remediere a carenţelor celui dintîi. Sa luăm tipul de relaţii „omologe" : mecanismul fatalităţii din *Gumele* lui Robbe-Grillet este omolog mecanismelor de autoreglare ale pieţii, în sistemul capitalist actual. Nu ne interesează dacă lucrul acesta e adevărat sau nu, tot ce contează aici este tipul de înţelegere implicat de acest tip de relaţii. Or, omologia este o simplă variantă semantică a „paralelismului" de care era vorba mai înainte, în legătură cu evoluţia teatrului racinian : structura operei literare reproduce, adică reflectă, structura lumii reale, tot aşa cum în paralelismul psihofiziologic, mişcările gîndirii corespund mişcărilor creierului, în configuraţiile lor respective. Altfel spus, dacă seriile sînt paralele, ele nu sînt totuşi deloc egale, şi una serveşte drept fundament celeilalte : există fenomen şi epifenomen, structuri ale creierului şi ale gîndirii, structuri ale societăţii şi ale literaturii, ultimele fiind totdeauna înţelese prin raportare la primele. Omologia structurală stabileşte aşadar o simplă relaţie de emanaţie „operă-societate", *Gumele* — piaţă neo-capitalistă", fără *nici o mediere inteligibila*[1] între cele două realităţi, dintre care una este oglinda celeilalte. Nu mai revenim asupra faptului că semnificaţia sociologică pusă astfel în evidenţă nu epuizează cu nimic sensul literar al lucrării, dar, ne întrebăm, *cine* a produs *Gumele ?* De vreme ce adevăratul subiect al creaţiei nu este individul, ci grupul din care el face parte, ce grup poate oare să reflecte semnificaţia *totală* a mecanismelor pieţii capitaliste, luată global, în punctul extrem de abstracţie la care o reduce Goldmann ? „Noii romancieri" nu formează un grup concret, în sensul în care jansenişţii constituiau unul pentru Pascal sau Racine. Logic ar trebui ca întreaga societate franceză să fi elaborat această viziune totală a dimensiunilor de ansamblu — fatalitate în *Gumele,* pasivitate în *Le Voyeur* —, ceea ce este absurd pentru că nici un individ şi nici un grup nu este comensurabil totalităţii semnificative a unei societăţi, mai ales atunci cînd aceasta este împărţită în clase. Cu alte cuvinte,

omologia structurală nu are nici un sens, nici chiar din punctul de vedere al sociologiei structuralist-genetice, atîta vreme cît problema concretă a inserţiei nu este rezolvată.

Teoretic, totul s-ar rezolva dacă s-ar putea găsi pentru Robbe-Grillet o mediere echivalentă aceleia pe care o constituie jansenismul pentru Pascal sau Racine, şi astfel s-ar putea trece de la o omologie vidă, la o inserţie semnificantă. Am văzut că din păcate sociologia nu lămureşte deloc natura acestei inserţii, despre care se presupune că se înţelege de la sme : ni se spune că este inutil să mai insistăm asupra legăturii dintre situaţia magistraţilor din secolul al XVII-lea şi ideologia jansenistă. Dimpotrivă, trebuie să insistăm. Contradicţiile unei clase sfîşiată între ataşamentul şi opoziţia ei faţă de statul monarhic oferă o semnificaţie *politică ;* ideologia jansenistă, care refuză şi totodată acceptă lumea, se prezintă ca un sens *religios* dat vieţii. Dacă aceste semnificaţii sînt într-adevăr legate, care poate fi natura relaţiei dintre ele ? Principiul de omologie nu ne scoate din încurcătură. Avem într-adevăr două serii paralele, dar cum trebuie conceput raportul dintre ele ? Tot ce spuneam mai înainte împotriva simplificării psihanalitice este valabil, *mutatis mu- tandis,* şi împotriva acestei simplificări istoriciste.[38] O ase

38 **Cf.** pp. 162—164.

menea simplificare ar falsifica principiul gîndirii dialectice, făcînd din suprastructură o simplă reflectare a infrastructurii şi, în plus, ar aboli specificitatea şi autonomia semnificaţiilor, recunoscute în cazul ştiinţei, dar care trebuie să fie acordate şi celorlalte activităţi. Omul visează, acţionează sau scrie, ceea ce nu neagă nicidecum realitatea proprie (şi in consecinţă interpretarea diferită) a visului, a acţiunii, sau a scrisului. Dar la urma urmelor, agentul este acelaşi. Psihologia, politica şi estetica, toate au acelaşi subiect. Dacă aceste activităţi diferite coincid, dacă există între ele un raport inteligibil de analogie sau de omologie, este tocmai pentru că sînt unite şi comunică în *punctul lor de plecare,* la bază : prin *existenţa umană care le întemeiază.* în lipsa acestei convergenţe concrete şi prealabile, diversificările ulterioare ale praxisului vor face să apară semnificaţii paralele, incapabile să se întîlnească vreodată, iar „contradicţiile nobilimii de robă" şi „ideologia jansenismului" vor rămîne pe veci faţă în faţă. Singura realitate sînt oamenii, indivizii, Pascal, Racine sau alţii, care au trăit fiecare, asemănător şi în acelaşi timp diferit, o anumită situaţie istorică comună, de la care şi-au proiectat posibilele creînd unul calculul probabilităţilor, altul tragedii, celălalt o teologie, pe fondul existenţei lor particulare. Singura coordonare comprehensibilă a diverselor structuri semnificative este aşadar *exact contrară aceleia pe care ne-o propune Goldmann*[39] : nu existenţa individuala este cea care trebuie inserată într-un cadru exterior, în care s-ar clarifica dizolvîndu-se, ci dimpotrivă, tocmai cadrul acesta exterior este cel care trebuie inserat într-o existenţă individuală ; trebuie deci să studieze *modul în care multiplicitatea infinită a semnificaţiilor oferite de o situaţie obiectivă capătă sens de la proiectul uman care o asumă.* Bineînţeles, la rîndul său, acest proiect uman nu este o entitate misterioasă, ci o maniera de a asuma o situaţie : el nu poate fi explicat de situaţie după cum nu poate fi înţeles în afara ei ; cei doi termeni se implică reciproc şi adevărata dialectică este cea care îi leagă unul de celălalt într-o mişcare de depăşire perpetuă, şi nu cea care face să dispară termenul care o deranjează în favoarea celuilalt. Dacă adevăratul motor al dialecticii istorice nu este, după cum ar vrea Goldmann, exteriorizare a interiorităţii, ci interiorizare a exteriorităţii,

39 **Orice obiect valabil din ştiinţele umane, adică orice totalitate semnificativă relativă este înţeleasă în semnificaţia sa şi se explică în genezâ, prin inserţie în totalitatea spaţio-temporală din care face parte"** *(D.A.,* p 105).

atunci modelul de inteligibilitate propus de ştiinţele umane şi în special de sociologia de tip goldmannian îşi pierde orice eficacitate şi, ca să folosim o terminologie la modă, încetează de a mai fi „operatoriu".

Nu este o întîmplare că tentativa lui se poticneşte de aceeaşi dificultate ca şi aceea a lui Charles Mauron : imposibilitatea, pentru o gîndire ştiinţifică, de a înţelege singularitatea existenţei subiective. Tot aşa cum personalitatea lui Racine se topea imediat în legile impersonale ale psihismului inconştient, aici individualitatea autorului este un simplu catalizator care lasă să apară, dincolo de opere, structurile obiective ale grupului. în ambele cazuri, conştiinţa ca mod individual de existenţă nu are nici un fel de statut ontologic inteligibil. Mai întîi ştiinţa nu se poate ocupa decît de ceea ce este general şi ştiinţele umane nu au cum să nesocotească această regulă, atunci cînd îşi creează modelele ; în al doilea rînd, ştiinţa nu se poate ocupa decît de ceea ce este obiectiv şi, în abordarea ştiinţifică, omul trebuie să _se prezinte necesarmente ca obiect. Că este vorba de a studia corpul, psihismul sau comportamentul social al omului, ştiinţa nu se poate constitui decît privilegiind dimensiunea *pentru- celălalt* în detrimentul lui *pentru-sine.* Ştiinţa nu e posibilă decît atunci cînd conştiinţa cunoscătoare a savantului se aboleşte pentru a constitui obiectul cunoscut, iar decalajul persistă oricum, chiar şi atunci cînd obiectul acesta este omul.[40]

Orice gîndire ştiinţifică (spre deosebire de raporturile care unesc activitatea literară şi creaţiile ei) este condamnată să nu se poată cuprinde tocmai pe ea însăşi în ştiinţa pe care este pe cale să o constituie. Prin urmare savantul, ca *individ,* este totdeauna de prisos pentru propria lui cercetare : rămîne mereu în afara ei şi nu ştie ce să facă cu sine. De aici provine „complexul de evadare" din propria lui existenţă, complex pe care-l denunţăm în determinismul teoretic al gîndirii freudiene şi pe care îl regăsim aici, amplificat la extrem. Or, cum el se află în miezul vastului ansamblu de cercetări actuale care urmăresc transformarea criticii literare într-o ştiinţă a literaturii, e bine să-i scoatem din vizuină, să încolţim, dacă ni

40 **Goldmann subliniază că situaţia particulară a ştiinţelor umane vine din faptul că există „identitate parţială a subiectului şi a obiectului cercetării". Este adevărat că în orice cercetare ştiinţifică, identitatea aceasta nu poate fi decît** *parţială***; dar în realitatea concretă, ca şi in expresia filozofică şi literară, ea este** *totală.*

se permice să spunem aşa, pretenţia aceasta „ştiinţifică", pe terenul care este cel mai important pentru literatură şi cel mai străin ştiinţei, pentru a-i da lovitura capitală.

Dacă într-adevăr ştiinţa nu se ocupă decît de general, expresia literară nu cunoaşte decît ceea ce este individual. Cărţile nu se scriu : le scrie *cineva.* Degeaba ni se explică mai apoi că acest cineva este „şinele" inconştientului sau acel „noi" al conştiinţei colective ; degeaba vor unii să se descotorosească, pe cît posibil, de individul acela care deranjează, autorul — există un adevăr prim şi deconcertant care revine mereu : fără autor nu există operă. Va trebui deci să ne împăcăm de bine de rău, şi nu fără contorsiuni intelectuale, cu această intruziune a unui destin singular în jocul pur şi armonios al legilor. Psihanalistul îi va reface scriitorului o personalitate distinctă, injectînd în inconştientul lui cîteva amănunte de istorie literară, bine alese. Ce va face însă sociologul ? Va stabili în cel mai bun caz raporturi directe de omologie între operele literare şi grupurile sociale, renunţînd definitiv la autor. Rezultatul acesta optim nu produce decît o stare de euforie trecătoare : nu trebuie să ne mulţumim să lăsăm opera şi grupul faţă în faţă ca un obiect reflectat într-o oglindă, ci s-o inserăm în el. Structura tragică a teatrului racinian va fi inserată în

jansenismul extremist, acesta în istoria globală a jansenismului, care la rîndul ei va fi inserată în istoria nobilimii de robă din secolul al XVII-lea, iar aceasta în istoria globală a societăţii franceze „şi aşa mai departe" (*S.R.*, pp. 223—224). Logic, ar trebui deci, pentru o mai bună înţelegere a teatrului lui Racine, ca istoria societăţii franceze să fie inserată în aceea a Europei, istoria Europei în aceea a lumii în secolul al XVII-lea, iar aceasta în istoria generală a civilizaţiilor, istoria generală a civilizaţiilor în istoria Pămîntului, aceasta în istoria Cosmosului şi, dacă e posibil, istoria Cosmosului va fi inserată în istoria Spiritului divin sau, din lipsă de aşa ceva, în marea aventură a Materiei : nu e rău să mergem din inserţie în inserţie, dar, aşa cum spusese deja Aristotel, „trebuie să te opreşti undeva" [41]. Şi dacă vrem să înţelegem teatrul racinian,

41 **Cunoaştem cu toţii textul admirabil în care Peguy denunţă pretenţiile „ştiinţifice" ale criticii din vremea lui : „Dacă îţi propui să-i ■studiezi pe La Fontaine, în loc să începi cu prima fabulă care îţi cade în mînă, trebuie să începi cu spiritul galic ; cerul ; solul ; climatul ; alimentele ; rasa, literatura primitivă ; după aceea omul; moravurile lui ; gusturile... apoi scriitorul ; tatonările lui clasice ; escapadele vesele ; apoi scriitorul, continuare ;**

de ce să nu începem chiar cu Racine ? Tocmai ceea ce pare foarte simplu cititorului naiv este dificil pentru criticul înarmat cu o sociologie atît de savantă : se poate oare să uiţi că autorul nu există şi că „adevăraţii subiecţi ai creaţiei culturale sînt grupurile so
cîale şi nu indivizii izolaţi" ?[42] Numai că, pentru că nu poate aşeza operele pe fundamentul existenţei individuale, explicaţia este aspirată de înălţimi şi sfîrşeşte prin a se pierde în galaxii. Va trebui deci să coborîm din nou pe pământ şi să modificăm prima formulare printr-o a doua: grupul social — prin intermediul creatorului — este, în ultimă instanţă, adevăratul subiect al creaţiei" (S.R., p. 217).

opoziţia care există în Franţa între cultură şi natură... şi toate acestea pentru a face prima parte ; apoi cea de-a doua... societatea franceză în secolul al XVII-lea şi în opera lui La Fontaine ; regele ; curtenii ; nobilimea... în sfîrşit, a treia parte... comparaţie între La Fontaine şi sursele lui de inspiraţie, Esop, Rabelais, Pilpay, Cassandre ; ■expresia ; stilul pitoresc ; alegerea cuvintelor; cuvintele familiare... în sfîrşit teoria fabulei poetice ; natura poeziei... şi gata ; mă întreb cu groază unde se găseşte în toate acestea fabula însăşi..." *Passim* **(citat de R. Fayolle,** *La Critique litteraire (Critica literară),* **1964). Erudiţia tradiţională acumulează atîtea date încît se străduieşte zadarnic să ajungă la text ; cu Goldmann e invers : pleacă de la text, dar printr-o mişcare centrifugă se pierde în spaţii din ce în ce mai vaste. Parcă ar fi căutarea neliniştită a personajelor lui Ionesco, care, cînd se străduiesc cu disperare să ajungă la obiectul rîvnit, cînd asudă trudindu-se să se îndepărteze de el.**

42 **„în general, critica adevărată trebuie să se ferească de indivizi ţi să nu le acorde un loc prea important. Masele sînt acelea care creează, căci ele posedă în cel mai înalt grad şi cu o spontaneitate infinit superioară instinctele morale ale naturii umane... Geniile nu fac decît să rcdacteze ideile mulţimii... să le subliniezi individualitatea înseamnă de fapt să le diminuezi..."(Cu excepţia stilului, se vede că scientismul lui Renan nu a aşteptat structuralismul lui Goldmann pentru a spune exact acelaşi lucru şi pentru aceleaşi motive : individul este totdeauna** *de prisos* **pentru gîndirea obiectivistă.**

Iată aşadar că scriitorul a reînviat ca „intermediar" şi se strecoară, pentru a aranja lucrurile, între opere şi grupul său. Din păcate, rolul acesta de intermediar mai trebuie şi explicat şi nimic nu ne ajuta s-o facem. Gîndirea lui Goldmann devine asupra acestui punct ezitantă. Există bineînţeles soluţia totdeauna ispititoare a miracolului, şi ea va fi aleasă mai întîi : scriitorul dă un maximum de conştiinţă tendinţelor difuze ale grupului său pentru că este un „individ excepţional". După toate aparenţele, autorul e sedus de propria-i formulare şi o va repeta de trei ori la rînd *(D.A.,* **p.** 27). Dar este sau prea mult sau prea puţin : adineauri individul nu exista ; acum el este un supraom şi intermediarul a devenit un medium. Ceream o explicaţie şi ni se oferă un miracol. Cum bine spunea Barthes, numai pozitiviştii mai cred astăzi în Muze. Dar pentru că explicaţia aceasta nu e serioasă, va trebui să se găsească altceva. Va avea loc atunci cel de-al doilea miracol, negator, dacă se poate spune aşa, al primului : va trebui ca individul excepţional să fie din nou băgat în rînd cu ceilalţi, pentru că gîndirea ştiinţifică nu cunoaşte excepţii ci numai reguli ; or, disciplina la care se va face obligatoriu apel nu este alta decît aceea respinsă anterior din cauza distorsiunilor pe care le impunea faptelor culturale : psihanaliza. *Mithridate,* după cum vă amintiţi, era rezultatul „întîl- nirii dintre o anumită stare psihică a poetului şi situaţia politică din acel moment" : la fel cum în iubire e nevoie să fie doi, tot aşa în literatură trebuie ca situaţia politică „sa întîlnească" o stare psihică, şi aici intervine, după o matură gîndire, psihanaliza pripit respinsă : „Ni se pare că singura utilitate, destul de redusă dealtfel, a analizelor psihologice şi psihanalitice pentru critica literară, este de a putea să explice de ce într-o anumită situaţie concretă în care un anumit grup social a elaborat o anumită viziune asupra lumii, un anumit individ a putut, graţie biografiei lui individuale, să fie deosebit de apt pentru a crea un univers conceptual sau imaginar..." *(S.R.,* p. 227). Goldmann se dovedeşte destul de ingrat pentru că utilitatea psihanalizei nu este chiar atît de redusă, de vreme ce îl scoate dintr-o mare încurcătură, oferindu-i *singurul mod concret de inserţie* a structurilor sociologice într-o operă literară, prin medierea în sfîrşit inteligibilă a autorului. Surori vrăjmaşe care au devenit prin forţa lucrurilor siameze, psihanaliza şi sociologia goldmanniană se vor ajuta reciproc : eu îţi dau asta, tu dă-mi aia, dă-mi individul şi-ţi dau societatea. Din

păcate psihanaliza nu poate da decît ce are şi nu poate în nici un caz să ofere ceea ce-i lipseşte şi ei cel mai mult: înţelegerea unicităţii şi a temeiului individului.[43] Dealtfel, după cîte ştiu, această bruscă prietenie nu e chiar atît de utilă pentru sociolog : psihanalistul va introduce în inconştient tocmai această viziune asupra lumii, definită ca un „maximum de conştiinţă" a artistului. De pildă, Robbe-Grillet nu bănuia cîtuşi de puţin, atunci cînd scria *Gumele*, că fatalitatea povestirii sale mimează mecanismele de auto-reglare ale pieţii: în această privinţă, romanul său se prezintă ca o *deghizare,* prin imagini succesive, a unui adevăr care îi scapă ; sensul *Gumelor* va fi descifrat aşa cum se descifrează sensul unui vis. Dar atunci, cum poate fi conceput acel *maximum de conştiinţa inconştient* ? [44] Să trebuiască oare schimbată definiţia

43 **Cf. pp. 153** *sqq.*

44 **Mai modestă, psihocritica se mulţumea cu un** *minimum* **de** cdtv **ştiinţă în inconştient. Cf. p. 156, nota 1.**

„viziunii asupra lumii" ? în loc să se ajungă la ea printr-o extrapolare conceptuală extremă, va fi oare, dimpotrivă, o estompare a conceptului prin toată densitatea imaginarului ? Vom schimba oare direcţia în literatură şi vom merge de acum înainte de la clar la ambiguu, în loc să mergem de la complex la simplu ? în definitiv, Goldmann avea dreptate atunci cînd ezita să facă loc psihanalizei în sociologia lui : e calul troian şi nu taxiurile pentru Marna, aşa cum se credea. E oare totul pierdut şi trebuie să renunţăm să mai înţelegem limpede rolul de „intermediar" al autorului şi medierea individului în creaţii a căror esenţă este colectivă ? Va avea loc atunci cel de-al treilea miracol. O să se ceară Structurii ceea ce nu se putea cere fără jenă Muzelor şi fără primejdie Inconştientului. Sociologiei goldmanniene îi va sări în ajutor structuralismul. Sociologul va fabrica pur şi simplu (şi economic) individul pe care, oricît ar fi vrut, îi era cu neputinţă să-i treacă sub tăcere şi pe care îl căpăta prea scump de la psihanaliză ; îl va confecţiona plecînd de la structurile sociologice — de la producător direct la consumator : „...Fiecare dintre aceste grupuri acţionează asupra conştiinţei lui, contribuind astfel la zămislirea unei structuri unice, complexe şi relativ incoerente..." (S.R., p. 216). Iată care este cheia : grupurile „acţionează" asupra conştiinţei şi „zămislesc" structura ei. Deţinem în sfîrşit modelul de inteligibilitate pe care l-am căutat cu perseverenţă : „Relaţia dintre grupul creator şi operă se prezintă cel mai adesea după modelul următor : grupul constituie un proces de structurare care elaborează în conştiinţa membrilor săi tendinţe efective, intelectuale şi practice, pentru a da un răspuns coerent la problemele pe care le pun relaţiile lor cu natura şi relaţiile interumane" (p. 219). In loc de un creier care secretă gîndire, ca în materialismul mecanicist, vom avea un „proces de structurare" care „elaborează tendinţe" într-o conştiinţă. Peşte, te botez crap : e simplu, dar nu ne-a trecut prin cap.

într-adevăr e simplu, prea simplu chiar. Procedeul este eficace şi cercul se închide : faimosul Individ, omis la plecare, este lichidat la sosire. Dar nu ni s-a spus *cine* gîndeşte. Atunci cînd este întrebat „cine gîndeşte", Goldmann răspunde, *„se* gîndeşte". „Cea mai mare parte dintre lucrările de psihologie aveau marele defect de a trata cel mai adesea individul ca subiect absolut" (D.A., p. 25). Voi repeta aici împotriva lui Goldmann ceea ce scriam mai demult împotriva lui Sartre cu a sa *Raţiune dialectică*.[45] Numai ceea ce am putea numi o *pervertire radicală a sensului concretului* (care dealtfel ne explică secretul acestei stranii „reduceri" intelectualiste la care Goldmann supune expresia literară[46]) permite să vezi ■*abstractul* în ceea ce este imediat [47] şi concretul în rezultatul unui „proces de conceptualizare". După cum concretul înseamnă prezenţa imediată şi totala a sinelui pentru sine, care mediază toate celelalte relaţii posibile, la fel, concretul în literatură înseamnă bogăţia imensă şi inepuizabila a operei, fiinţa ei, stufoasă, opacă, şi nu o formulă oarecare, obţinută prin „extrapolare conceptuala". Dorinţa aceasta de a înţelege faptele umane nu la persoana întîia ci la a treia este, aşa cum ar spune Barthes, un „pariu fatal" care angajează fiecare pas al analizei literare şi care cîntăreşte greu şi în ceea ce priveşte înţelegerea practică (deşi problema aceasta nu ţine de domeniul nostru) pe care o au despre om diferitele ştiinţe umane, în stadiul lor actual. Ceea ce poate fi legitim pentru gîndirea ştiinţifică, care abordează omul ca obiect, nu poate fi legitim pentru o critică a literaturii care îl abordează ca existenţă.

> Necesitatea, nu de a respinge o înţelegere genetică a faptelor culturale, dar de a o concepe în termeni de proiect şi nu de proces, se impune din două motive. După cum am mai spus, pentru ca o explicaţie genetică să fie satisfăcătoare, ea trebuie să îndeplinească două condiţii : mai întîi, procesul genetic trebuie să fie el însuşi pe deplin inteligibil ; apoi el trebuie să păstreze autonomia sensului finit. Or, schemele explicative de tip

45 **Cf. S. Doubrovsky, „J.-P. Sartre şi mitul Raţiunii dialectice",** *Nouvelle Revue Franţaise,* **noiembrie 1961, p. 880.**

46 *Vide supra,* **pp. 181—184.**

47 **„...indivizii... apar în mod manifest ca subiecţi dacă nu ultimi, cel puţin imediaţi ai comportamentului studiat'** *(S.R.,* **p. 214).**

ştiinţific sau obiectivist fac ca geneza concretă să fie de neînţeles, dat fiind că suprimă subiectivitatea liberă şi ajung pîna la urmă, inevitabil, să anuleze valoarea specifică a creaţiilor culturale. Am constatat deja că psihocritica, reducînd sensul religios al gîndirii janseniste la presupusul său sens psihologic, interzicea de fapt orice posibilitate de speculaţie teologică autentică : din momentul în care produsele spiritului uman sînt date ca rezultate ale unui proces unic, aparenta lor diversitate nu mai este decît o deghizare, şi interpretarea va consta în reducerea, multiplului la numitorul comun care îi da naştere. Sociologia viziunii asupra lumii în- tîmpină aceleaşi dificultăţi ca şi psihocritica. Pentru că la Goldmann explicaţia se obţine înscriind totalităţi semnificative într-un cadru spaţio-temporal exterior, *orice semnificaţie intrinsecă dispare* şi explicaţia va distruge ceea ce revelase înţelegerea. însă operele nu se integrează în adevărata cultură, în cultura vie, decît în măsura în care chemarea umană pe care o poarta este mereu la fel de imperioasă, iar imaginea despre lume oferită de ele la fel de pregnantă. Nefericirea oricărei „admiraţii istorice" este că schimbările istoriei fac ca permanenţa admiraţiei să fie de neînţeles. Pentru că de fiecare dată tipul de inteligibilitate la care am fost în mod ineluctabil trimişi în materie de comportamente umane implică punerea în evidenţă a structurilor proprii ale existenţei, ca fundament al celorlalte structuri, a sosit momentul, după ce am insistat îndelung asupra logicii formale, asupra lingvisticii, psihanalizei şi sociologiei, să examinăm în sfîrşit filozofiile existenţiale ale unui Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre sau Merleau-Ponty.

Partea a patra

Critică şi filozofie

DINCOLO DE ŞTIINŢELE UMANE

Pentru că polemica constă foarte adesea într-o deformare a gîndirii adverse, în scopul de a o învinge mai uşor, şi pentru că această lucrare de contestaţie va fi la rîndul său cu siguranţă contestată, ar fi bine să ne oprim o clipă şi să facem bilanţul anchetei noastre de pînă acum. Nu vor lipsi, putem fi siguri de aceasta, spirite luminate care vor aduce poziţiei mele acuzaţia de a fi „anti-ştiinţifică" şi „iraţionalistă". Acuzaţia în sine mă lasă indiferent, dar este falsă. E mai bine să precizăm din capul locului : dacă refuzăm să construim modelul de inteligibilitate al criticii după modelele ştiinţelor umane, nu înseamnă că sîntem „împotriva ştiinţei", după cum nici respingerea tipului de înţelegere tradiţional şi depăşit nu implică faptul ca am fi „împotriva istoriei literare". A fi împotriva ştiinţei, sau a istoriei literare, nu ar avea atunci mai mult sens decît a fi împotriva aerului pe care-l respiri sau a hranei care te ţine în viaţă. Se impun, aşadar, două observaţii. Mai întîi, departe de a minimaliza aportul diverselor cercetări ştiinţifice la cunoaşterea literaturii, eu sînt, dimpotrivă, convins de necesitatea lor. Ca şi omul, produsele culturii lui au *şi* o latură obiectivă şi ca atare ţin de studii pozitive, ghidate de disciplinele moderne. Fie că se pune problema de a face mai fin şi mai riguros instrumentul istoric, fie că e vorba, pe de o parte, de a articula înţelegerea textului literar cu structurile societăţii în care a apărut, sau, pe de altă parte, cu structurile lingvistice pe care le împrumută, nimic nu poate înlocui precizările indispensabile pe care numai istoria literară, sociologia sau lingvistica ni le pot da. Şi dacă orice operă este, în felul ei, o biografie spiritualizată, cum să nu cerem preţioase lămuriri psihanalizei ? Tot aşa, am putea oare să ne lipsim, în studierea unei tragedii sau a unui sonet, de cunoaşterea exactă a legilor care guvernează aceste genuri şi a raţiunilor care au dus la formarea lor, de la apariţie şi pînă la declin ? Am putea oare să ignorăm, dacă vrem să cercetăm puterea de seducţie a unui poem, lucrările referitoare la analiza sunetelor şi a ritmurilor, lucrări care încearcă să surprindă momentul în care limbajul poetic se constituie în cadrul limbii generale ? Există deci un întreg domeniu care depinde de ccrcetările estetice cele mai stricte, de la studiul genurilor pînă la stilistica şi fonetica modernă. Nu contestăm absolut deloc utilitatea acestor diferite discipline, dimpotrivă,

prin analiza pe care am dat-o „sensului literar",
o întemeiem : dacă expresia literară este într-adevăr o fuziune a unei multiplicităţi de sensuri diferite într-o unică scriere, dacă ea tinde să dea în limbaj echivalentul, ca bogăţie şi profunzime, al existenţei umane totale, este evident atunci că fiecare semnificaţie de ordin particular (istoric, sociologic, stilistic, psihologic etc.) trebuie să fie elucidată prin ştiinţa de care ţine.

În aceasta privinţă — şi aceasta este cea de-a doua observaţie — exemplele pe care le-am ales pentru discuţie (metacritica lui Roland Barthes, psihocritica lui Charles Mauron, sociologia viziunilor asupra lumii a lui Lucien Goldmann) nu epuizează absolut deloc posibilităţile de a aplica la critica literară disciplinele din care se inspiră aceşti autori. Există la Leo Spitzer de exemplu, o abordare a faptelor lingvistice foarte diferită de aceea a lui Roland Barthes ; o psihanaliză jungiană, la Maud Bodkin, care dă cu totul alte rezultate decît psihanaliza freudiană ; există în lucrările lui Gilbert Durând o concepţie despre sociologie şi antropologie, orientată spre studierea marilor arhetipuri imaginative şi mitice, care se situează la antipodul cercetărilor lui Goldmann. Cercetări experimentale, precum acelea ale lui Paul Delbouille asupra puterii de sugestie a sunetelor din poezie, nu au nimic comun cu cercetările de estetică istorică concepute în maniera lui Rene Bray sau Jacques Scherer.[48] Nu am încercat să fac în eseul de faţă un inventar complet al diferitelor metode ştiinţifice, după cum nici nu am vrut să fac un tablou sistematic al tendinţelor actuale ale criticii literare. Am încercat doar să pun în evidenţă anumite *tipuri de înţelegere* a faptelor umane, deci a creaţiilor literare, care angajează în mod radical destinul criticii, analizînd cazurile care mi s-au părut a fi deosebit de reprezentative pentru principalele curente ideologice de astăzi. Oricare ar fi varietatea aplicaţiilor şi variaţiilor metodelor şi teoriilor ştiinţifice, problema care ne preocupă aici, şi care este de ordin epistemologic, rămîne neschimbată.

Poziţia mea faţă de această problemă primordială este

48 **Asupra operei lui Leo Spitzer, în general necunoscută în Franţa, a se vedea articolul lui J. Starobinski, „La Stylistique et ses methodes : Leo Spitzer" („Stilistica şi metodele ei : Leo Spitzer")** *Critique,* **iulie 1964 ; Maud Bodkin,** *Patterns of Poetry (Modele ale poeziei);* **G. Durând,** *Les structures antbropologiqu.es de l'imaginaire (Structurile antropologice ale imaginarului),* **1960 ; P. Delbouille,** *Po'esie et sonorites (Poezie şi sonorităţi),* **1961. Bineînţeles, aceasta nu este o bibliografie, nici măcar un început de bibliografie : am vrut numai să indicăm cîteva exemple care ni se par semnificative.**

clară : nu refuz nici unul dintre ajutoarele, nici una dintre lămuririle pe care diferitele ştiinţe umane pot şi trebuie să le aducă asupra diferitelor semnificaţii ale expresiei literare ; dimpotrivă, le accept din toată inima. Neg însă categoric *competenţa unei singure ştiinţe umane particulare de a regăsi şi defini unitatea şi totalitatea semnificaţiilor care formează sensul unei opere.* Cu alte cuvinte, coerenţa proprie operelor literare nu intră, din principiu, în tipurile de coerenţă pe care ştiinţa are competenţa să le judece. Unii vor spune : în stadiul actual al ştiinţelor — dar eu spun : prin definiţie şi absolut în toate cazurile. Diferitele discipline ştiinţifice nu pot întreţine decît raporturi de *excludere* sau de *juxtapunere.* De- cupîndu-şi obiectul în funcţie de perspectiva ei particulară, punînd în lumină latura pe care a ales-o, fiecare ştiinţă pune în evidenţă o serie de semnificaţii şi de legi care nu se pot integra cu celelalte semnificaţii şi cu celelalte legi, revelate de celelalte ştiinţe. Lingvistica structuralistă exclude, ca şi logica formală, orice tranzitivitate şi orice legătură precisă cu realitatea. Dimpotrivă, psihanaliza începe prin a restabili această legătură, pe care o ancorează în fixitatea unui psihic arhaic, în timp ce antropologia marxistă, privilegiind devenirea istorică, va situa înţelegerea umanului în centrul schimbător al contradicţiilor sociale. Or, semnificaţiile degajate de analiza lingvistică, psihologică sau istorică au această particularitate de a fi *toate adevărate*, *şi toate deodată, fără a putea totuşi să se articuleze în mod inteligibil unele cu altele şi nici să se întîlnească în obiectul lor.* Singura posibilitate de a avea o înţelegere globală a acestuia este adiţionarea perspectivelor şi juxtapunerea disciplinelor. Astfel, după cîte am văzut, Lucien Goldmann crede că ajunge la o critică totală unind sociologia fie cu estetica, fie cu psihanaliza.[49] Dar această alipire nu poate în nici un caz să fie o îmbinare : nimic nu reuneşte *din interior* semnificaţiile străine unele de altele şi care nu se întîlnesc niciodată. Nu se poate obţine o critică „totală" punînd cap la cap puţină psihanaliză, ceva estetică şi o doză serioasă de istorie, după cum nu se poate face teatru „total" adăugînd textului muzică, balet, sau chiar frînturi de proiecţie cinematografică. De vreme ce, după mărturia generală, forma de

49 **Serge Doubrovsky observa că metoda dialectică marxistă l-a dus pe Lucien Goldmann la rezultate remarcabile dar constată în acelaşi timp că scientismul pozitivist transferat de sociologul francez în critica literară a generat omologii arbitrare, uneori de-a dreptul false. Doar acest procedeu sumativ este invalidat aci, cu toate că autorul lasă impresia că îl prezintă pe sociologul francez drept etalon al gîndirii marxiste în general.**

critică spre care tind cercetările contemporane este aceea care *va integra cea mai mare cantitate de sens cu putinţă,* înseamnă că nici un model de inteligibilitate folosit în ştiinţele umane nu va putea fi reţinut pentru critica literară ; fiindcă aceste modele se obţin fie prin excluderea celorlalte semnificaţii, tot atît de legitime, pierzîndu-se astfel „cea mai mare cantitate de sens cu putinţă", fie prin însumarea diverselor sensuri posibile, dar care astfel nu sînt defel integrate.

Ne mai rămîne să explicăm de ce eşecul acesta iremediabil nu este imediat vizibil şi de ce numeroşi critici continuă şi vor continua să aibă speranţa de a fonda o analiză completă a literaturii pe o ştiinţă particulară, istorie sau sociologie, lingvistică sau stilistică, caracterologie sau psihanaliză, pe care le constituie în tot atîtea imperialisme interpretative rivale : există un război al ştiinţelor, după cum există o disputa a criticilor. Motivului general al prestigiului universal de care se bucură gîndirea ştiinţifică acum, la mijlocul secolului al XX-lea (dar care durează de la mijlocul secolului al XIX-lea),
i se adaugă, după părerea mea, un altul, precis, care ţine de însăşi natura noilor ştiinţe elaborate recent sub numele de ştiinţe umane. Aşa cum a înţeles foarte bine Lucien Goldmann, acestora le este specific faptul că, spre deosebire de ştiinţele fizice, la ele există o identitate parţială între subiectul şi obiectul cercetării. Printr-o ispită uşor de înţeles, este suficient să se alunece cît de puţin, pentru ca identitatea aceasta *parţiala* să treacă în propriii ei ochi drept acea identitate *totală* cerută, aşa cum am mai arătat, de epistemologia proprie relaţiilor subiect-obiect în creaţia literară (cf. mai sus pp. 193—194). De îndată ce înţelegerea unui anumit sector al activităţii umane pretinde să treacă la *explicarea* omului, atunci una sau alta dintre metodele ştiinţifice are pretenţia să fie luată drept sistem filozofic. [50] Printr-o metamorfoză subită

50 **In studiul său „Methode structurale et ideologies structuraliste^" („Metodă structurală şi ideologii structuraliste") *(Critique,* noiembrie 1964), Robert Castel ajunge să-şi pună aceeaşi întrebare în legătură cu structuralismul lui Levi-Strauss : „Structuralistul — cel care foloseşte metoda structurală — este, 'n sensul acesta, *mai întîl* un «savant» care discută şi se discută ca atare. Poate el oare să fie *în acelaşi timp* şi un «ideolog» fără să joace jocul dublu al ştiinţei şi al filozofiei, al rigurozităţii şi al patosului, pe care dealtfel pretinde că-l condamnă ? Sau există două greutăţi şi două măsuri, rigurozitatea fiind bună pentru a-i judeca pe ceilalţi şi, asigurîndu-şi astfel o bună conştiinţă ştiinţifică pe speze.e altuia, structuralistul îşi mai**

pe care Ovidiu a uitat să ne-o povestească, savantului îi cresc aripi de filozof :

Sînt pasăre ; priviţi-mi aripile...
Sînt şoarece ; trăiască şoarecii !

Versurile acestea din La Fontaine, mult îndrăgite de Barthes, rezumă foarte bine situaţia. Sînt pasăre : vă ofer de la înălţime o viziune globală a condiţiei umane. Sînt şoarece : vă dau să roadeţi osul ştiinţei. Abordările analizate, perfcct justificate ca mijloace practice şi teoretice de investigaţie a anumitor sectoare (raporturi afective sau relaţii sociale), care ţin de resortul unei cercetări empirice şi pozitive, nu se ridică la demnitatea unui statut filozofic decît transformînd obiecti- vitatea necesară unei metode ştiinţifice într-o *filozofie a ob'tec- tivităţii.* Şi aceasta, deoarece „identitatea parţială* a subiectului şi a obiectului cunoaşterii, pe care se întemeiază ştiinţele umane, dar pe care nu pot niciodată să o depăşească spre o identitate totală, este făcută să acţioneze în sens unic, în scopul de a resorbi în cele din urmă subiectivitatea într-un sistem obiectiv şi a scăpa odată pentru totdeauna de conştiinţă. Dat fiind că se sprijină pe o ştiinţă, filozofia care ne este propusă ar avea avantajul de a fi „ştiinţifică", în timp ce ştiinţa, avîn- tîndu-se, ar ajunge la o sinteză metafizică. De fapt, operaţia este de doua ori frauduloasă. Pretinzînd că ne furnizează o „filozofie ştiinţifică", ea ne dă pentru început o ştiinţă drept *Ştiinţa* cu majusculă, ca şi cum problema fundamentală a epistemologiei contemporane nu ar fi tocmai explozia ştiinţelor, pluralitatea şi conflictul metodelor şi abordărilor, pe care nici o sinteză nu le poate depăşi. Printr-o scamatorie, ne este oferit ca principiu de înţelegere sintetică o gîndire incapabilă să-şi facă propria ei sinteză. (De aici rivalităţile adesea agresive dintre diversele ştiinţe, fiecare pretinzînd pentru sine dreptul de a transforma concubinajul cu filozofia într-o unire legitimă : dar nu există, în cel mai bun caz, decît o poligamie şocantă). în acelaşi timp, prin contradicţia unui capriciu contrar şi pervers, în clipa în care se privilegiază pe nedrept o metodă ştiinţifică printre altele, conferindu-i prestigiul de filozofie primă, este definitiv eliminată posibilitatea oricărei filozofii, proclamîndu-se că singura cunoaştere valabilă este ştiinţa. Pe jumătate leu, pe jumătate capră ; pe jumătate ştiinţă şi pe jumătate filozofie (fiecare jumătate distrugînd-o pe cealaltă), monstrul unei „filozofii ştiinţifice", obţinută din ştiinţele umane sau impusă lor, nu este decît himeră

.DESTINUL CONJUGAT AL CRITICII ŞI AL FILOZOFIEI

Trebuie deci să mergem să căutăm filozofia acolo unde se găseşte, la punctul de plecare naiv, şi nu la cel de sosire elaborat, al cunoaşterii, în înseşi temeiurile fiinţei. Rămîne întrebarea prealabilă pe care unii nu vor uita să o pună : de ce naiba să căutăm filozofia ? E oare nevoie de ea pentru a ghida reflecţiile criticii literare ? Filozofia are, în cultura contemporană, un statut cel puţin ambiguu : regină care a căzut de la putere, ea este acum ruda săracă a ştiinţelor, primită din milă la coada mesei ; dar trebuie că mai pluteşte în jurul ei o aureolă a vechii puteri, de vreme ce orice concepţie asupra lumii, chiar şi cele care se trag din ştiinţele pozitive, ajunge pînă la urmă să se proclame filozofică. De la Sextus Empiricus şi pînă la Jean-Franşois Revel, mulţi s-au întrebat cu un surîs sceptic : de ce e nevoie de filozofi ? Mai ales de cînd există savanţii. în fiecare secol, cu La Mothe Le Vayer şi Bayle în secolul al XVII-lea, cu Voltaire sau Diderot în al XVIII-lea, cu Comte în secolul al XIX-lea, cu toate variantele vieneze, anglo-saxone sau de alte tipuri ale scientismului şi pozitivismului din secolul al XX-lea, toţi nu contenesc să îngroape filozofia care, precum pasărea fenix, renaşte de fiecare dată din propria-i cenuşă. Cuvîntul „filozofie" (sau „metafizică", de ce nu ?), ca şi cuvîntul „mistic", pare unora dacă nu derizoriu, cel puţin obscen : numai să-i pronunţi şi produci imediat o stupoare indignată. Dar orice viziune globală şi articulată a raporturilor pe care omul le întreţine cu

universul, orice sistem formal al relaţiilor dintre existenţă şi fiinţă ţine, dacă vrei sau nu, de filozofie. Numai că există, ca în orice alt domeniu, filozofii bune şi rele. Cele rele sînt acelea care refuză să-şi spună numele.

Trebuie, sau se poate oare face critică literară în afara oricărei preocupări metafizice ? Baudelaire credea că nu, şi spunea pe bună dreptate : „critica este în fiece clipă în contact cu metafizica" (cf. p. 196). Totuşi, aşa gîndesc multe spirite, unele obtuze, altele deschise. Nu mă miră refuzul oricărei „ideologii", teama de orice „angajare" la anumiţi universitari : ea face parte din confortul lor intelectual şi, trebuie s-o spunem, din formaţia lor profesională. Dar sînt mîhnit că regăsesc prejudecata aceasta tenace la un om atît de inteligent ca Robert Kanters, în studiul plin de luciditate şi de bunăvoinţă pe care l-a consacrat recent „disputei criticilor".[51] Mi se va permite, aşadar, să încerc să-i conving. „Literatura, spune el, este poate cel mai lung si cel mai bogat discurs pe rare spiritul uman şi l-a adresat lui însuşi: arta criticii constă în a-l face să vorbească...". Nici nu am putea să ne dorim o definiţie mai exactă şi mai concisă. Dar autorul nu întîrzie să adauge : „Aceasta presupune o absenţă totală de preiudecăţi teoretice... De cîte ori critica ia drept sprijin o filozofie anumită, aceea a lui Aristotel sau a lui Taine, sau o teorie mai mult sau mai puţin ştiinţifică, a lui Freud, şi poate în curînd aceea a lui Levi-Strauss, ea se condamnă să nu valoreze decît atît cît valorează filozofia sau teoria respectivă, sau poate chiar ceva mai puţin, pentru că transpunerea şi aplicarea sînt totdeauna aproximative." Dar în acelaşi timp si pentru că spre deosebire de acei universitari despre care vorbeam Robert Kanters este larg deschis secolului său, el doreşte o critică primitoare, care „să fie capabilă să tragă folos din toate disciplinele, vechi sau noi". îl voi întreba atunci cum poate fi cît de cît posibil, în absenţa totală a oricăror presupoziţii teoretice, adică în starea aceasta de nepregătire ideologică completă şi voluntară pe care o recomandă, să primeşti cu folos disciplinele care se impun atenţiei la ora actuală. într-adevăr, ştiinţele umane sau filozofia nu pot fi utilizate prin intuiţii culese de ici de colo, după fluctuaţiile a ceea ce Spitzer numea atît de bine, „sensibilitatea eudemonistă" a criticului. Pentru a-l putea utiliza pe Marx sau Freud, e nevoie să fi reflectat mai înainte la

rezervă pe deasupra şi o bună conştiinţă filosofică care constă în a afirma cu naivitate caracterul întemeiat al propriului său sistem ? Se vede că problema este exact aceeaşi pentru toate ştiinţele umane.

51 *La Revue de Paris,* **ianuarie 1966.**

problemele psihanalizei şi ale marxismului, trebuie să dispui deci tocmai de această reflecţie filozofică prezentată nu numai ca un lucru de prisos, dar chiar funest. O gîndire cît de cît coerentă implică un cadru teoretic, iar critica, ca şi creaţia literară, nu este o fulguraţie intuitivă : ea presupune o muncă de elaborare. Thibaudet deosebea pe bună dreptate critica vorbita, critica de artist şi critica de profesor. Aceste diferite tipuri de critică au diferite legi. O critică a ansamblurilor, aşa cum se vrea critica modernă, are exigenţele ei : cere mai ales ca toate postulatele ei implicite să fie explicitate, ca „prejudecăţile teoretice" pe care le conţine, fie că vrea fie ca nu, să iasa din întunericul în care erau refulate, pentru a deveni teorii de sine stătătoare.

Numai că s-ar produce o catastrofa de fiecare dată cînd o teorie serveşte de suport criticii, pentru că aceasta se condamnă din capul locului să nu valoreze mai mult decît teoria respectivă, ba chiar ceva mai puţin. Nu ar fi oare preferabil în cazul acesta să lăsăm teoriile să dormiteze în noi, aşa cum laşi, în anumite nevroze incurabile, complexele ? Dar mai întîi de toate şi în orice caz, poate fi oare critica mai puţin relativă din punct de vedere istoric decît faimoasele teorii care ar duce-o pe căi greşite, în cazul că se bazează pe ele ? *Oricum,* nimic mai datat, mai repede demodat şi îmbătrînit, nimic mai fragil decît comentariile critice : un depozit de vechituri bune de aruncat, în care tot ceea ce spunea Voltaire despre Corneille, La Harpe despre Racine, Sainte-Beuve, Lemaître, Faguet sau Lanson despre clasici nu mai prezintă interes decît pentru fişierele de teze. Trebuie să fii tare optimist ca să-ţi poţi închipui că fără filozofie critica valorează mai mult şi mai multă vreme decît cu ea. Dealtfel, oricum, critica literară şi filozofia fac parte, implicit sau explicit, din ideologia produsă de fiecare epocă ; a nu avea ideologie este şi asta o formă de ideologie : pozitivismul. Destinul lor este deci conjugat: inseparabil de drept, nu e niciodată separat în fapt. Critica nu are nimic de pierdut dacă-şi recunoaşte în mod cinstit solidaritatea sau alianţa cu filozofia. Ba chiar are doar de cîştigat. Dar, ni se poate replica, teoriile sînt trecătoare. Este adevărat: şi critica la fel. Dar faptul că o viziune asupra omului este depăşită, nu înseamnă că ea nu a fost decît o prismă deformantă. Ne întoarcem iar la textul lui Sartre despre Blanchot (pp. 115—116). Pasiunea, spiritul, filozofia îl împing pe critic spre o anumită interpretare mai degrabă decît spre o alta, dar îi servesc şi ca revelatori. Dintre toţi aceştia, cred că o filozofie conştientă şi organizată are toate şansele să fie cel mai precis: nu oare graţie influenţei lui Bergson a înţeles mai bine Thibaudet unitatea

profundă a personalităţii lui Flaubert, scindată pînă atunci în „realistă" şi „romantică" ? ; nu oare graţie reflecţiei heideggeriene a putut Blanchot să surprindă mai bine sensul Neantului la Mallarme ? Şi, ca să reluăm exemplele date de Robert Kanters, critica lui Aristotel nu a avut decît de cîştigat din vecinătatea ei cu o filozofie care ne-a dat singura concepţie solidă şi la ora actuală despre acţiunea tragică şi catharsis-ul pe care îl provoacă.[52] La fel, nu în ciuda, ci graţie filozofiei sale a putut Taine să contribuie la progresul criticii moderne, prin căutarea unei explicaţii articulate şi totale, mult mai mult decît Lemaître sau Faguet prin impresionismul lor volubil. Aşadar, raporturile foarte strînse dintre critică şi *o* filozofie nu prezintă oare nici un fel de neajunsuri, şi temerile lui Kanters sînt nejustificate ? Cu siguranţă că nu. Există şi pentru teorii ca şi pentru orice alt lucru o folosire bună şi una proastă. Am constatat în paginile precedente care sînt neajunsurile pe care le poate provoca *aplicarea strictă* a unei poziţii doctrinale la critica textelor, şi Robert Kanters ar putea uşor să întoarcă împotriva mea propriile-mi analize. Situaţia este deci fără ieşire ? Nu cred, şi vom vedea mai departe că în raporturile inevitabile şi de dorit dintre reflecţia teoretică şi practica literară, faptul bine observat de Kanters că „transpunerea şi aplicarea sînt totdeauna aproximative", nu condamnă, ci *salvează critica* (cf. p. 266 sqq.).

Departe deci ca demersul filozofic să fie dăunător cercetării critice, concluzia sau, dacă preferaţi, principiul acestui eseu afirmă exact contrariul: *o reflecţie aprofundată asupra literaturii este sau de ordin folozofic, sau nu are nici o valoare.* Nu este o axiomă pe care am coborît-o din Universul Ideilor acum, la plecare ; este o ipoteză elaborată ca orice ipoteză în cadrul unei experienţe personale, pe care ni s-a părut că o vedem puţin cîte puţin confirmată şi verificată de fapte. Critica actuală, spuneam noi, se caracterizează, din punct de vedere empiric şi teoretic, printr-un efort de înţelegere unitară şi totalitară ; ea postulează ca focar al semnificaţiilor diverse, ca loc al întîlnirii lor, un anumit sens fundamental, imanent fiecărei opere luată în ansamblul ei şi care nu se de- săvîrşeşte decît în ansamblul operelor. Această căutare a coerenţei defineşte ceea ce am numit o „fenomenologie literară" care îşi ia sarcina să descrie structurile inerente obiectului considerat. Dar ajungem în curînd la o dublă contradicţie. Pe de o parte, structurile degajate astfel nu sînt nici convergente nici juxtapozabile ; nu există o „structură a struc-

52 **Filozofia aristotelică este departe de a-şi fi epuizat posibilităţile şi este ştiut că ea inspiră, în Statele Unite, o întreagă şcoală critică.**

turilor", în care toate s-ar topi şi armoniza. Căutarea coerenţei şi a unităţii face să apară incoerenţa şi divergenţele. Pe de altă parte, obiectivitatea structurilor trimite la subiectivitatea criticului, adică la un mod de a înţelege omul care este de fapt o alegere personală, o opţiune metafizică, chiar şi, şi mai ales la cei care cred că şi-au eliminat Eul în profitul Sistemului.[53] Or, nu există nici o alegere care să le conţină pe toate celelalte, nu există o „comprehensiune a comprehen- siunilor". Odată cu noţiunile de unitate şi de obiectivitate, se volatilizează oare şi noţiunea de adevăr ? Contrar soluţiilor succesive ale relativismului iar apoi ale formalismului lui Roland Barthes, ni s-a părut că trebuie să menţinem noţiunea de adevăr în centrul literaturii şi cu atît mai mult al criticii. Dar despre ce adevăr este vorba ? De vreme ce am respins rînd pe rînd modelele de interpretare furnizate de evidenţele gustului sau de acelea ale esteticii formale, şi cum am refuzat tipurile de inteligibilitate oferite atît de ştiinţele istorice cît şi de ştiinţele umane, pentru a întemeia adevărul criticii nu ne mai rămîne, prin eliminare întrucîtva, decît reflecţia care întemeiază totodată şi adevărul filozofic.

Mai întîi, statutul lor epistemiologic este acelaşi. în timp ce literatura se defineşte tocmai prin multiplicitate semnificativă în sînul unităţii expresive, critica nu poate să ajungă prin nici o metodă obiectivă la această unitate *deja dată* în obiectul său : la fel, diversificarea schemelor explicative ale lumii nu reuşeşte în nici un fel să analizeze unitatea, dată în mod curent, în totalitatea realităţii. „Adevărul" acesta postulat şi de negăsit ; dorinţa aceasta de înţelegere sistematică care nu ajunge niciodată să se închidă într-un sistem ; această căutare pasionată a Unităţii care s-a spart iremediabil în pluralitate ; această disciplină care este

53 **Am menţionat, rapid, e adevărat, dar nu şi greşit, ceea ce mi se pare a fi „complexul" sau mai degrabă „complexele" psihanalistului. N-ar fi greu să arătăm de la ce cîmp afectiv se dezvoltă critica sociologică a lui Goldmann şi mai ales „ura împotriva individului". Fiinţa individuală este fiinţa-pentru-moarte, tragicul care nu poate fi depăşit; dimpotrivă, fiinţa colectivă înseamnă depăşirea tragicului de către dialectică (laitmotivul din** *Dumnezeul ascuns),* **care deschide umanităţii dimensiunea viitorului, refuzată individului. Aceeaşi obsesie teoretică şi practică poate fi regăsită la Sartre, de la** *Cu mîinile murdare* **pînă la** *Raţiunea dialectică.* **Dar aşa cum vine a văzut tot Sartre în** *Zidul***, în faţa celor douăsprezece gloanţe ale plutonului de execuţie, viitorul se închide şi omul redevine ceea ce nu a încetat nici o clipă să fie : un individ. Că şi această critică revelă, la rîndul ei, „complexele"** *mele,* **nimic mai sigur; singura diferenţă este că teoria mea îşi propune tocmai să analizeze şi să le integreze reflecţiei.**

prin definiţie „ştiinţă a problemelor rezolvate" şi care nu reuşeşte niciodată să le rezolve : cine nu a recunoscut în toate acestea nu numai filozofia, dar şi critica ? Statutul de *ambiguitate* radicală şi de nedepăşit pe care Merleau-Ponty îl atribuia perceperii realului şi care servea drept orizont căutării filozofice, a fost regăsit de analizele noastre în expresia literară şi el delimitează cîm- pul anchetei critice. Se impune o primă precizare : cînd vorbim de filozofie, este vorba de *filozofiile existenţiale* la care am făcut nenumărate aluzii în eseul de faţă, fără să abordăm însă problema direct. Pentru noi, însuşi progresul filozofiei moderne, de la Jaspers, Heidegger şi Marcel, ca să nu mai vorbim de înaintaşul lor Kierkegaard sau de înaintaşul lui Kierkegaard, Pascal, începe prin conştientizarea inevitabilului său eşec. Lumea în care trăim este aceea a realităţii unice şi a adevărului fragmentat : nici o cunoaştere nu este comensurabilă fiinţei ; raţionalul nu prinde decît fragmente sau suprafeţe ale realului, profiluri discontinue, pe care nici o conceptualizare ultimă nu poate să le integreze. Spre deosebire de teoriile ştiinţifice, care constituie cunoaşterea unui sector determinat al universului, filozofia, reflecţie asupra fiinţei noastre totale, începe de acum înainte printr-o meditaţie asupra neştiinţei sale.

Pentru critica literară, a invoca o înrudire cu filozofia, aşa cum o înţelegem noi, nu este o soluţie uşoară : este chiar contrariul acelui confort intelectual care caracterizează adesea aplicarea instrumentelor de cunoaştere elaborate de diversele discipline ştiinţifice la descifrarea literaturii. Aşa cum spune foarte bine J. Starobinski, „filozofia are asupra ştiinţelor umane superioritatea de a cunoaşte mai bine riscul şi lipsa de temei a tentativei sale".[54] Desigur, nici una dintre anchetele ei nu ar putea pretinde să ajungă la o certitudine a adevărurilor obiective ; dar ea acoperă tocmai o lacună pe care orice cercetare obiectivă o lasă deschisă : locul său de apariţie, adică legătura sa ontologică cu subiectivitatea cercetătorului. Există ştiinţe umane, dar nu există, nici măcar în vis, o Ştiinţă a Omului, o cunoaştere absolută care ar putea să resoarbă în sine subiectul contingent, producător al acestei cunoaşteri. Savantul are o existenţă dar nu există nici o ştiinţă a existenţei. Rămîne această situaţie fundamentală şi neconfortabilă, pe care trebuie să ne străduim să o înţelegem : o „lume spartă", după frumoasa expresie a lui Marcel. A reflecta asupra condiţiei noastre înseamnă mai întîi *a o reflecta,* prin- zînd-o, pe cît se poate, virgină şi totală la izvorul, la prima ei

54 **„Noile direcţii ale cercetării critice",** *art. cit.*

ţîşnire. Această descriere reflectantă (aţi recunoscut fenomenologia) este o reîntoarcere la acel punct absolut de emergenţă a oricărei realităţi, în care fiinţa se dezvăluie pentru o conştiinţă, dar unde conştiinţa se percepe ca fiind susţinută de fiinţă. Vom numi reîntoarcerea la punctul acesta focal, demers propriu meditaţiei filozofice, o vom numi, în ciuda teoriilor obiectiviste, reîntoarcerea la Cogito. Dar nu la ace! frumos Cogito transparent al cartezianismului, senină şi suverană posesie de sine a unei gîndiri-substanţă, ci la claritatea obscură care restituie lumea fără să o constituie, condamnată să elaboreze diversitatea sensurilor pe fundamentul unui nonsens primar ; activitatea posterioară a raţiunii nu anulează nivelul acesta primitiv şi ambiguu al concretului, dimpotrivă, îl presupune : singurul loc, dacă nu de elaborare, cel puţin de testare a adevărului, rămîne lumea percepută, sau, dacă vreţi, lumea naivă. Realul nu se află la capătul unei conceptualizări cum vrea Goldmann, el este originea ei irecuperabilă şi imediată ; imediatul nu este rezultatul, ci suportul medierilor. Pentru că acest Cogito pre-reflexiv pe care îl descoperă reflecţia nu este o contemplare imobilă a sinelui de către sine în interiorul unei conştiinţe : el aruncă întreaga conştiinţă în afara sinelui, în lume ; el defineşte omul prin proiectele lui concrete, percepţie şi praxis, pe care i le impune menţinerea în viaţă, el depăşeşte fără încetare realul care îl investeşte prin inventarierea posibilelor ; pe scurt, el este mişcare şi principiu de mişcare. Aşadar Cogito-ul nu face să apară o gîndire abstractă, ci o intenţie practică, în situaţie în fiinţă şi istorie.[55] El nu ne dă absolut deloc o esenţă umană, ci o existenţă pe cale de a se face, prin fiecare dintre actele ei, dar care nu este totuşi rezumată şi împlinită de nici unul dintre ele. Cu acest Cogito, la a cărui punere în lumină ne-au condus treptat analizele precedente, filozoful nu dispune deci de un panaceu, de un „Sesam deschide-te“, de o reţetă magică pentru *a explica* un lucru sau altul. El posedă numai un mijloc de *a înţelege* cum pot să se articuleze între ele diversele semnificaţii pe carc le au diversele activităţi umane, nu ca totalitate a unor Cunoştinţe obiective, pentru a forma acea „structură a structurilor" imposibil de găsit, ci ca proiecte care sînt tot atîtea expresii parţiale ale situaţiei fundamentale a unuia şi aceluiaşi subiect care gîndeşte şi acţionează.

Nu există totuşi nici în ceea ce priveşte subiectul o „com-

55 **Freud a definit pe bună dreptate omul prin „Dorinţă", iar Hei- degger prin „Grijă" : Cogito-ul face să apară lumea nu printr-o intenţie de cunoaştere ci, în mod fundamental, printr-o tensiune afectivă.**

prehensiune a comprehensiunilor", un punct de vedere al subiectului despre sine care să-i permită să se perceapă ca totalitate semnificantă : aşa cum spune Sartre, conştiinţa este o „totalitate detotalizată“ şi orice încercare a vreunei filozofii a existenţei de a face totalul semnificaţiilor umane, adică de a se constitui în sistem global[56], ar fi zadarnică. Acesta este motivul pentru care am tot vorbit în eseul acesta despre *mai multe* filozofii existenţiale : nici un Cogito reflexiv nu ar putea să transforme în claritate ultimă ambiguitatea originală a Cogito-ului nereflexiv. Fiecare abordare clarifică un anumit aspect şi fiecare filozofie surprinde un anumit sens. Nici o filozofie nu poate cuprinde toate sensurile şi toate aspectele. Dar acest eşec fundamental al filozofiei este şi sursa progresului ei : numai pentru că cercetarea filozofică nu poate să descopere niciodată decît adevăruri parţiale, poate ea să continue ; trebuie să se contrazică tocmai pentru că nu poate degaja decît semnificaţii ambigue.[57] Există deci o istorie a filozofiei, al cărei sens depinde de însăşi natura filozofiei, Ea nu poate fi decît o succesiune de eforturi contrare şi care, totuşi, se completează, în care tot ce este negat va fi (spre deosebire de ceea ce se petrece în ştiinţe) conservat, unde adevărurile distincte sau adverse, inclusiv acelea ale ştiinţei, trebuie să înveţe să coexiste, fără să se unească sau să se confunde totuşi vreodată. în sensul acesta, filozofia este istoria filozofiei, cu condiţia să se înţeleagă odată pentru totdeauna că istoricitatea aceasta nu este o exterioritate, ci împlinire, în istorie, a unei activităţi umane autonome ; cu condiţia, de asemenea, să se observe că relativismul acesta istoric nu devine decît din eroare un pur scepticism : „Nu există o filozofie care să le conţină pe toate celelalte ; întreaga filozofie se află, în anumite momente, în fiecare dintre ele... Deci adevărul, întregul, sînt date de la început — dar ca sarcină de îndeplinit, şi deci nu sînt încă date." [58] Acesta este statutul dificil, dar ferm, pe care Merleau-Ponty, meditînd asupra istoriei filozofiei, îl conferă adevărului filozofic : plecînd de la imediat, el se îmbogăţeşte, dar

56 **Măreţia şi în acelaşi timp eşecul lui Sartre este de a fi încercat, în** *Fiinţa ţi Neantul* **ca şi în** *Raţiunea dialectică,* **să ajungă, ca filozof, la acea totalitate care nu este niciodată pentru el, ca om, decît „detota- lizată". Este dealtfel măreţia şi eşecul oricărei filozofii.**

57 **Aşa cum bine a văzut Georges Gurvitch în** *Dialectică şi Sociologie,* **adevărata dialectică, la nivelul existenţei umane, nu este niciodată un cuplu de antinomii clare şi precise, de concepte distincte, depăşite cu eleganţă ^printr-o sinteză : infinit mai fluidă, ea „implică de asemenea reciprocităţi, ambiguităţi şi opoziţii, ca să nu mai vorbim de complementarităţi şi implicaţii reciproce".**

58 *Sem?ie,* **p. 161.**

se şi complică şi contrazice, prin medieri infinite ; fenomenologia realului se depăşeşte, dar se şi pierde în dialectica deschisă a unei istorii fără de sfîrşit. Adevăr parţial şi părtinitor al unei totalizări în curs de a se face şi niciodată terminată, cîştigarea progresivă a conştiinţei de sine prin intermediul întregii densităţi a lumii şi a istoriei, şi care nu ajunge niciodată la o coincidenţă : acesta este modul de înţelegere pe care ni-l propune reflecţia filozofică. Pentru spiritele doritoare de absolut e prea puţin. Sensul filozofic este totdeauna, ca şi sensul literar, un sens ambiguu : totdeauna filozoful vrea să spună mai mult decît spune, şi de aceea Aristotel şi Hegel se regăsesc oarecum la Marx sau Heidegger. Dar sensul acesta ambiguu este, la urma urmelor, şi un sens „decepţionat" şi care, trebuie s-o mărturisim, dezamăgeşte. Nu este ştiinţă, dar vrea să fie cunoaştere ; dincoace de orice metodă, dar vrînd să fie metodic ; căutînd un absolut concret, dar fiind destinat relativului abstract ; meditaţie sistematică asupra imposibilităţii sistemelor, reflecţia filozofică este lipsită de confort şi imperioasă : cel mai înalt punct de afirmare a exigenţei umane de claritate şi înţelepciune, momentul acesta de măreţie a omului este şi acela în care se arată pe deplin slăbiciunea lui. Filozofia, activitate mult mai nobilă şi mai absurdă decît aceea a lui Don Juan sau a actorului, menţionate de Camus, mereu de făcut, fără încetare desfăcută şi refăcută, se găseşte veşnic în faţa sarcinii sale, precum Sisif în faţa stîncii.

III

Cei care doresc adevăruri „obiective" şi „riguroase", ca şi adepţii certitudinii inefabile, nu vor găsi aici satisfacţie. Trebuie să ne resemnăm : „O filozofie concretă nu este o filozofie fericită".[59] Nici obiectiv nici subiectiv, adevărul filozofic se află, ca şi existenţa pe care o reflectă, la punctul dc întîlnire, în acelaşi timp distinct şi obscur, unde apar şi se definesc, în Privire şi în Dorinţă, una pentru cealaltă şi una prin cealaltă, conştiinţa şi lumea. Or, noi credem că tipul acesta de adevăr limitat şi exigent, modelul acesta de înţelegere globală şi deschisă este exact acela pe care poate şi trebuie să şi-i propună critica literară, *de îndată ce încetează să mai. fie numai o serie de întrebări asupra literaturii, pentru a deveni o punere a literaturii sub semnul întrebării.* Se poate spune că această schimbare a interesului şi a orientării constituie însăşi trecerea de la vechea la noua critică şi cea mai bună definiţie a opoziţiei lor. Atîta timp cît ne punem întrebări *asupra operei,* adică atîta timp cît o punem ca obiect, vom avea, în funcţie de abordare, o mulţime de răspunsuri obiective. Şi, în măsura în care orice operă se prezintă ca un obiect, semnificaţiile degajate astfel sînt perfect legitime. Omul este şi el, într-o anumită privinţă, obiect. Dar — şi am verificat lucrul acesta experimental, ca să spunem aşa — nici o semnificaţie obiectivă nu poate face sinteza celorlalte şi nici nu poate oferi articularea lor inteligibilă. Şi aceasta pentru că omul şi creaţiile lui culturale sînt acei existenţi particulari, radical obiectivi şi în acelaşi timp radical subiectivi, sînt ceea ce numeam în analizele noastre precedente „false obiecte" sau „obiecte-subiecte". în întregime *aici,* în reacţiile corpului, în paginile cărţii, în culorile tabloului, sensul lor este, pentru conştiinţa care le percepe, totdeauna *dincolo* de aceste suporturi exterioare. Dar sensurile acestea diferite nu sînt totuşi împrăştiate : ele se regrupează şi se unesc pentru a forma sensul unei conduite, al unei piese, al unui tablou. Trebuie acum să punem .împreună analizele fragmentare în cursul cărora sensul ni s-a arătat, încetul cu încetul, dar ne-întrerupt.

CRITICA— PSIHANALIZĂ EXISTENŢIALĂ

59 *Semne,* **p. 198.**

III

1. COGITO-UL SCRIITORULUI

Atunci cînd, încetînd să-şi mai pună întrebări asupra operei, critica *pune opera însăşi sub semnul întrebării,* adică înlocuieşte întrebarea : „care sînt semnificaţiile operei ?“ cu „ce semnifică opera aceasta ?", atunci opera, ca obiect, dispare. Căci obiectul estetic nu este un lucru, ci „un mod special de apariţie a Celuilalt" (p. 83), şi structurile lui nu formează un tot decît ca expresie a unei „conştiinţe structu- rante". Aceasta nu poate fi simpla conştiinţă intelectuală : adevărata coerenţă se găseşte la nivel afectiv, iar comunicarea estetică, la nivelul trăirii (p. 86). Merleau-Ponty a putut în mod justificat să spună despre aceste construcţii intelectuale care sînt marile filozofii că „sistemul, explicaţia, deducţia nu au constituit niciodată esenţialul. Aceste edificii exprimau — şi ascundeau — un raport cu fiinţa, cu ceilalţi, cu lumea" [60] : lucrul acesta este cu atît mai adevărat pentru creaţiile literare. Dacă există într-adevăr o „viziune" care să susţină de la un capăt la altul opera de artă (p. 93), viziunea aceasta nu este o creaţie a spiritului, exprimabilă într-o formulă oarecare : pentru scriitor ea este „convergenţa totală a fiinţei lui în operă" (pp. 116—117), efortul global prin care un om se străduieşte să *spună* ce semnifică pentru el condiţia lui de om (p. 142). Dar a spune nu înseamnă aici a declara ; nu înseamnă a pune în circulaţie idei pe care comentatorul ar trebui apoi să le condenseze şi să le catalc- gheze. Conţinutul ideologic este întotdeauna susţinut de acele raporturi mai profunde „cu fiinţe, cu ceilalţi, cu lumea", şi dacă limbajul vrea să spună totdeauna mai mult decît spune, dacă ceea ce spune scriitorul capătă un sens deplin prin ceea ce el nu spune (p. 62), aceasta se întîmplă pentru că orice edificiu semnificativ, aşa cum scria mai sus Merleau-Ponty, „exprimă" şi în acelaşi timp „ascunde" raporturile fundamentale pe care tinde să le facă manifeste.

Admiţînd că analizele noastre sînt exacte, ele îi furnizează criticii scopul şi mijloacele, justificarea şi criteriile. Dar şi limitele. Dacă, după formula lui Robert Kanters, critica are menirea de a „face să vorbească discursul acesta" care este literatura, aceasta nu poate fi pentru *a spune din nou* ceea ce discursul spusese deja, mai bine. Dacă nu vrea să fie
o critică-parafrază, o critică-flecară, pe scurt o critică inexistentă aşa cum este foarte adesea critica tradiţională [61], adevărata critică trebuie *sa adauge* şi *să i se adauge* operei, şi nu să se resoarbă în ea ; nu este nici dublare nici reflectare — şi nici nu se constituie ca ecran între text şi cititor, precum acea critică făcută după toane, pentru care ceilalţi nu sînt decît un pretext de a vorbi

60 *Semne,* **p. 199.**
61 **Cf. pp. 87—89.**

despre sine. Nesemnificativă cînd este făcută de mediocrităţi, literatura aceasta secundă poate să nu fie totuşi lipsită de interes, în cazul unor spirite interesante : dar Barbey d'Aurevilly criticul e Barbey d'Aurevilly romancierul. Dacă vrea să fie o înţelegere edificatore a literaturii, justificată în ea însăşi, dar nu pentru ea însăşi, critica va avea un rol indicat de însăşi natura creaţiei literare : pentru că orice expresie este în acelaşi timp manifestare şi disimulare, *critica va revela ceea ce este secret, şi va racorda ceea ce este dat şi ceea ce este ascuns, într-un efort de a degaja totalitatea expresiei.* Pentru a evita orice neînţelegere, trebuie să remarcăm că totalitatea aceasta rămîne să fie degajată şi critica să fie făcută, nu din cauza vreunei incapacităţi a autorului, care ar avea nevoie de un ajutor exterior pentru a se realiza pe deplin. Justificarea criticii nu se datorează unei imperfecţiuni a literaturii, şi nu înseamnă că o operă socotită perfectă ar putea în ultimă instanţă să se lipsească de orice explicare suplimentată, conţinîndu-şi în sine întregul sens. Totalitatea sensului este totdeauna şi din principiu *în suspensie,* prin însăşi natura limbajului (pp. 76 sqq), ca şi prin situaţia ontologică şi istorică a operei (pp. 88 sqq). Scriitorul, chiar dacă ar fi autorul cel mai lucid al operei celei mai desăvîrşite, nu ar putea niciodată să-i formuleze integral sensul.[62] în fiecare clipă a istoriei, criticul — şi orice cititor în general — este în această privinţă un fel de moaşă a scriitorului. Numai ca în locul unei naşteri la întîmplare, în dugheana vorbăriei banale, noua critică, spre deosebire de cea veche, înţelege să folosească instrumente precise pentru a elibera sensul. în ceea ce ne priveşte, vom spune că analiza critică se prezintă exact ca o *psihanaliză existenţială,* după expresia inventată de Sartre. Psihanaliză : cunoaşterea, la altul, a ceea ce acesta ascunde altuia sau îşi ascunde sieşi, situează criticul faţă de text exact în aceeaşi poziţie ca psihanalistul faţă de pacientul său. în ambele cazuri trebuie făcută inteligibilă totalitatea unui comportament uman, dînd la iveală legătura dintre semnificaţiile evidente şi cele latente prin reintroducerea organizării globale a conduitelor reale sau imaginare, imperfect coerente sau manifest contradictorii, în contextul fundamental care le stă la bază şi le susţine. Psihanaliză existenţială : proiectul acesta fundamental nu ar putea fi

62 **Diversele investigaţii empirice regăsesc în domeniul lor necesitatea aceasta de drept ca „barieră" de fapt : pentru psihocritică, opera de artă este autoanaliză, dar inconştientă sau care nu ajunge niciodată la O conştiinţă deplină ; pentru sociologia lui Lukacs şi a lui Goldmann, romanul tradiţional pune în scenă biografia unui erou „problematic", adică a unui erou a cărui existenţă şi valori "1 pun în faţa unor probleme insolubile, d; care el nu poate să-şi dea foarte bine seama, din cauza alienării lui istorice.**

oprit la nivelul libido-ului, iar raporturile sexuale reiau şi integrează, pe planul psiho-somatic care le este propriu, relaţii mai profunde cu fiinţa, cu ceilalţi, cu lumea. Psihanaliza existenţială va pretinde în mod foarte firesc filozofiilor existenţei să descifreze aceste relaţii, şi doar în sensul acesta cred că actuala critică este eminamente solidară şi tributară cercetărilor din filozofia contemporană. într-adevăr, aceasta se străduieşte să *elucideze,* pe plan teoretic, relaţiile prime ale omului cu realul, sensul total al unei condiţii umane, pe care literatura o *proiectează* integral, deci ambiguu, pe planul imaginarului. în cîmpul explorării lor comune, filozofia întreţine cu literatura raporturi de *un plus de conştiinţă,* iar literatura de *un plus de fidelitate faţă de existenţă.* Travaliul specific şi de neînlocuit al criticii literare constă aşadar în a da un maximum de conştiinţă, într-un anumit moment al istoriei, adevărurilor autentice şi trans-istorice ale literaturii.

Decurg de aici anumite consecinţe şi, de asemenea, dificultăţi pe care nu avem deloc intenţia să le trecem sub tăcere, de vreme ce critica înţeleasă astfel constă mai puţin în a aduce soluţii noi la probleme vechi, cît în a pune probleme noi, pe care nu totdeauna le poate rezolva. Să începem totuşi cu avantajele pe care i le putem atribui. Dacă ne referim la tipul de înţelegere instaurat de reflecţia filozofică, vedem că, fără a neglija nici o clipă aportul diferitelor ştiinţe, sarcina filozofiei nu este de a servi informaţiei ştiinţifice drept birou centralizator. După cum nu este servitoarea teologiei, potrivit vechiului dicton, filozofia nu este nici servitoarea ştiinţei ; ea încearcă, dimpotrivă, să facă ceea ce aceasta nu ar putea să facă : să integreze multiplicitatea contradictorie a demersurilor cunoaşterii, luată la punctul său de plecare, ca raport de existenţă, în aşa fel încît diversele ei trepte (afectivitate, percepţie, ştiinţă) să poată fi articulare între ele potrivit structurilor ontologice pe care le manifestă. Tot aşa, critica nu ar putea să ignore semnificaţiile puse în lumină de diversele studii pozitive ale textelor literare : totuşi efortul ei nu constă în a face imposibila lor adiţionare, ci în a le aranja, ierarhiza şi articula, potrivit singurului mod inteligibil : legînd aspectele multiple ale operei literare de *intenţia semnificantă* care o animă şi o susţine, dar care, de asemenea, o străbate şi o depăşeşte.[63] $i aceasta pentru că înţelegerea unei opere nu poate *să se oprească* la opera luată întrucîtva izolat, şi nici să o exploreze ca pe o realitate închisa asupra ei însăşi, aşa cum ar vrea Picard, cînd reproşează cu naivitate noii critici căutarea semnificaţiilor

63 **Vezi şi pp. 238—239.**

„altundeva" decît „în“ operă : aceasta nu există *în sine* (şi de aceea nici o abordare obiectivistă nu ar putea să dea cheia unităţii ei) : ea nu este dată odată pentru totdeauna ca un ansamblu *de structuri spaţial coerente,* care ar fi *aici* şi ar sta în faţa noastră, dintr-o singură bucată, într-o carte sau pe o scenă.[64] Dacă o analiză tematică veritabilă implică, aşa cum spuneam mai sus, o înţelegere dinamică a desfăşurării şi a devenirii proprii temelor (p. 151), aceasta se întîmplă pentru că existenţa operei literare este ea însăşi constituită de convergenţa unei duble durate : aceea a conştiinţei creatoare şi aceea a conştiinţei spectatoare. *Andromaque* nu este un existent spaţial, ci unul *temporal* : strict vorbind, piesa nu există decît în măsura în care scriind-o, Racine readuce, sintetizează, în fiecare moment al duratei, sensul inclus în momentul precedent, şi îl depăşeşte spre momentul următor, fără ca sensul total să se condenseze şi să se ofere nici un moment într-un punct unic. în acelaşi timp, *Andromaque nu* există decît în măsura în care eu citesc sau văd piesa, adică o constitui vers după vers, scenă după scenă, ca orizont al înţelegerilor mele succesive, orizont care se retrage sau dispare pe măsură ce înaintez : nu pot nici o clipă să pun mîna pe un obiect a cărui sinteză există *deja* undeva. Sensul piesei este, ca să spunem aşa, focarul spre care converg liniile experienţei mele. Din punctul de vedere al conştiinţei creatoare, ca şi al celei spectatoare, din punctul de vedere al scriitorului ca şi al criticului, se poate spune în acelaşi timp că sensul *sălăşluieşte în operă* (el nu e nimic în afara îmbinării cuvintelor, după cum tabloul nu e nimic în afara îmbinării culorilor), şi că este totdeauna *dincolo de materialitatea ei imediată* (el nu există decît în unitatea sintetică a unei apercepţii). Să încercăm să tragem rapid consecinţele m todologice pe care această situaţie fundamentală le are perrrj crir’ca literară.

Domeniu] „mater".!:aţii“ operei ţine de drept de disciplinele obiective : de la su, 'ilirea textului la examnio.ru coerenţei sale stilistice, de la studiul canoanelor estetice lo .* :e i al istoriei genurilor, Răcind aparţine, la un prim nivel, eruditului, lingvistului, lexicografului, istoricului literar, este'clanului. Nu ne putem în nici un fel lipsi de serviciile lor. Ta un al doilea nivel, opera lui Racine nu mai apare în realitatea ei obiectuală, ci *documentară:* este vorba aici de un sens care constituie deja o sinteză, pentru că el regrupează diversele aspecte materiale

64 **Nu este o întîmplare că abordările obiectiviste se bazează pe exploatarea unui anumit număr de** *metafore spaţiale :* **Picard şi „structurile literare" ; Barthes şi „organizarea formelor* ; Mauron şi „reţelele" de imagini ; Goldmann şi „omologia structurală'.**

subsumîndu-le unei semnificaţii generale : Racine ca martor al unei epoci şi al unei civilizaţii (Taine spunea : în teatrul acesta în care autorul nu vorbeşte nici despre epoca nici despre viaţa lui, poţi regăsi istoria vieţii şi a epocii lui) ; Racine ca manifestare a unei anumite tendinţe a jansenismului şi a unui anumit aspect al luptei de clasă ; pe scurt, Racine ca moment al Istoriei, în care istoria literară, istoria spirituală şi cea generală se întîlnesc. Dar sensul acesta istoric sau sociologic sintetizează teatrul lui Racine ca document şi nu ca operă literară, pentru că defineşte interesul său într-un cadru semnificativ *exterior intenţiei sale profunde,* care nu este istorică, ci trans-istorică : prin istoria lui şi a mea, ca şi prin viaţa lui şi a mea, Racine îmi vorbeşte despre destinul omului, pune în discuţie condiţia lui şi condiţia mea. Fără să nege cîtuşi de puţin celelalte sensuri, dar ierarhizîndu-le, punîndu-le la locul lor, ca secunde în raport cu o intenţionalitate prima care trebuie degajată, critica literară începe la drept vorbind din momentul în care, încetînd să mai ia literatura drept obiect de plăcere sau de studiu, descoperă în ea expresia cea mai bogată şi cea mai completă a unei *experienţe metafizice,* adică a sensului total pe care îl capătă pentru un om experienţa umană.

Parcă aud huiduielile : ce, metafizică ? Dar nu trebuie să ne fie frică de cuvinte din cauza proştilor. Să recitim ce scria Baudelaire despre arte : „Pentru că ele sînt totdeauna frumosul exprimat prin sentimentul, pasiunea şi visarea fiecărui om, adică varietate în unitate sau faţete diverse ale absolutului, — critica intră în fiece clipă in contact cu metafizica". Cu condiţia de a i se da acestui termen accepţia lui precisă, în contextul filozofiilor moderne ale existenţei, şi de a-l degaja de orice iz medieval de omniscienţă, sensul ultim pe care-l căutam ca suport al semnificaţiilor derivate şi multiple, principiul unificator al înţelegerii pe care îl urmăream, nu este nimic altceva decît *intenţia metafizică care se află în miezul viu al expresiei literare.* Aud din nou rîsetele unor nătîngi (pentru că nătîngilor le este specific un anumit rîs) : Dar *Pălăria florentină* şi *Doamna de la Maxim* ? Trebuie oare să căutăm în aceste comedii excelente un „sens metafi- zic“ şi trebuie să ni-i închipuim pe Labiche şi Feydeau făcînd metafizică fără să ştie, aşa cum făcea proză domnul Jour- dain ? încă o dată, să ne înţelegem. Pentru a da unei expresii un sens „metafizic" nu e deloc nevoie să iei aerul inspirat pe care-l avea odinioară statuia lui Musset, nu departe de Comedia Franceză şi nici să foloseşti pe un ton grav şi doctoral un jargon filozofic, Rîsul conţine un sentiment de ansamblu al condiţiei umane, ca şi nelinişţea sau lacrimile, şi Rabelais o ştia prea bine, el care spunea că „rîsul este propriu omului". Tocmai sentimentul acesta de ansamblu defi-

neşte, prin prezenţa sau absenţa lui, *calitatea* expresiei comice ; el este acela care-l deosebeşte pe Labiche, artizan în- demînatic, de Feydeau, artist adevărat : marionetele dezarticulate ale lui Feydeau prezintă o viziune articulată a ceea ce este derizoriu în om, prin ritmul halucinant al gesturilor lor mecanice, ■— viziune care-i anunţă pe Ionesco şi Becket, — în timp ce intrigile cuminţi ale burghezilor cuminţi ai lui Labiche nu ne duc niciodată dincolo de simplul divertisment. Oricare ar fi mijloacele tehnice folosite, care variază după genuri şi epoci, gusturi şi temperamente, fie că este vorba de comedie sau de tragedie, de poezie sau de roman, de secolul al XVII-lea sau al XX-lea, singurul criteriu autentic al valorii literare, pentru că singurul care nu poate fi schimbat, este *unitatea şi profunzimea viziunii asupra lumii pe care o operă sau un ansamblu de opere ne-o propun.* Dar „unitatea" aceasta nu este aceea a unui principiu abstract, a unei teme teoretice, pe care opera ar repeta-o la nesfîrşit ;
„profunzimea" nu este o virtute inefabilă şi mistică şi nici „viziunea asupra lumii" — o schemă conceptuală obţinută prin reducerea operei la esenţa ei. Dacă noua critică pare a folosi adesea acelaşi limbaj, sau formule identice, acestea îşi schimbă de fapt semnul, în funcţie de sensul dat cuvintelor. Putem spune, din perspectiva noastră, pentru a rezuma analizele răsfirate de-a lungul prezentului eseu, că dacă orice existenţă umană pune în joc şi în discuţie raporturile ei fundamentale cu fiinţa, cu ceilalţi şi cu lumea, *unitatea* ei nu poate fi decît o tematizare afectivă şi concretă, însoţită de un grad mai mare sau mai mic de conştiinţă teoretică ; *profunzimea* operei literare nu este altceva decît bogăţia diverselor nivele de expresivitate simbolică, convergentă în ciuda diversităţii ; în sfîrşit, *viziunea asupra lumii* este sensul ultim, gustul pe care îl are, pentru un om, fiinţa lui („nunta“ pentru Camus, „greaţa" pentru Sartre), gust de la care se elaborează literaturile şi se construiesc filozofiile, cele cu pretenţii „ştiinţifice" nu mai puţin decît altele. [65] In domeniul literar, de care ne ocupăm, este considerată o mare operă aceea care, prin textura limbajului său, prin îmbinarea temelor, desfăşurarea imaginilor, prin jocul subtil al enunţurilor şi al subînţelesurilor, pe scurt, prin aparatul unei retorici complexe, evocă, pentru şi prin noi, sensul global pe care-l poate lua în orice clipă a istoriei misterul acesta absolut care este pentru om propria lui existenţă.

Departe de a neglija consideraţiile estetice şi istorice (două

65 **Camus a spus-o admirabil în prefaţa la *Faţa şi reversul* : „o operă umană nu este nimic altceva decit un drum lung pentru a regăsi, prin ocolişurile artei, cele două sau trei imagini simple şi mari spre care s-a deschis inima prima dată.“ Critica este şi ea un drum lung pentru a le regăsi, dar într-alt mod.**

reproşuri aduse frecvent noii critici), abordarea pe care o propunem sub numele de „psihanaliză existenţială" întemeiază în mod inteligibil semnificaţiile estetice şi istorice, făcînd posibilă comunicarea trăită de la cititor la scriitor, în ciuda variaţiilor tehnicilor expresive şi a schimbării situaţiilor istorice. Tipul de înţelegere pe care-l necesita literatura

este deci de cu totul alt ordin decît acela al marilor sisteme explicative, în care ni se spune că ar trebui „introduse" operele ; dimpotrivă, singurul sens valabil este acela pe care ii facem să „iasă". „...Chiar dacă-l explicaţi pe Racine prin epoca, mediul, copilăria lui, rămîne Phedre, inexplicabilul" [66]. *Inexplicabilul* : trebuie să luăm cuvîntul lui Sartre *ad litteram. Phedre* este strict inexplicabilă tocmai pentru că este punctul de plecare, şi nu acela de sosire, al oricărei explicaţii posibile, şi pentru că, în ciuda vechiului mit raţionalist, nu există explicaţie care să ajungă în cele din urmă să se explice pe sine, şi nici ştiinţă care să ajungă să se închidă asupra ei înseşi, precum şarpele care-şi muşcă coada. Cum am mai spus şi într-altă parte, „după cum nu există explicaţie ştiinţifică a percepţiei, pentru că orice ştiinţă şi orice explicaţie se constituie pe fondul original al unui „deja-perceput", tot aşa realitatea artistică este în întregime dată şi definită de contactul primitiv cu obiectul de artă" [67]. Nu există deci în critică un *dincoace al operei*, după cum nu există pentru percepţie un *dincoace al lucrului:* pentru percepţia naturală, ca şi pentru percepţia estetică, întîlnirea cu obiectul este un început absolut. „Clasificările, comparaţiile, relaţiile şi elaborările ulterioare ale gîndirii reflexive nu sînt posibile decît plecînd de la prezenţa aceasta primă, de nedepăşit şi ireductibilă" [68]. *Înţelegerea critică nu poate fi decît o explicitare şi nu o explicare a operei.* Nu poţi începe, aşa cum crede Gold- mann, printr-o „fenomenologie" a operelor literare, care ar ajunge la sensul lor intern, şi să continui apoi cu o „explicare genetică", ce ar recupera sensul acestor opere şi, întrucîtva, le-ar „produce" la capătul unui proces : aceasta nu este decît o iluzie filozofică, un miraj pe care Bergson l-a analizat foarte bine ca „iluzie retrospectivă". Explicaţia de tip ştiinţific ia lumea *înainte* de conştiinţă şi lumea *fără* conştiinţă : ea face să apară pămîntul, apoi omul pe pămînt, apoi conştiinţa la om. Tot aşa e dată Franţa secolului al XVII-lea, contradicţiile istoriei ei, jansenismul, viaţa lui Racine şi în cele din urmă *Phedre.* Dar demersul ştiinţific este abstract, iar reflecţia filozofică concretă : nu există „pămînt“ şi „om“ decît pentru o conştiinţă care gîndeşte apariţia lor retrospectiv. Realitatea concreta, punctul de plecare absolut de la care vor putea fi mai apoi elaboraţi, pentru a explica realul, toţi atomii, toţî neutronii şi pozitronii pe care-i vrei, este *actul de conştiinţă,* pentru şi prin care se constituie lumea, chiar şi la

66 *Saint Genet,* **p. 222.**
67 *Corneille,* **p. 16.**
68* *Ibid.*

savant. Tot aşa, focarul primitiv al sensului, acel *terminus a quo* de nedepăşit, este *Phedre,* şi doar pe temeiul acestui existent contingent vor putea fi apoi stabilite toate legăturile necesare, cerute de elucidarea teoretică.

Dacă *Phedre* nu este un meteorit căzut din cer, un fragment de materie care ar proveni din nu ştiu ce spaţii siderale şi a cărui origine ar trebui stabilită de îndată ce i se cunoaşte compoziţia chimică ; dacă, aşa cum am mai spus, coerenţa ei nu este aceea a unui obiect spaţial, ci a unei sinteze temporale prin care conştiinţa scriitorului şi aceea a cititorului depăşesc permanent sensul creat sau perceput în mod imediat, către un sens total, trebuie atunci să ne dăm seama că sensul acesta nu este niciodată *dat,* în nici un moment: el este, pe veci, amînat. Totalitatea aceasta semnificativă care este *Phedre* va fi totdeauna deschisă. La fel cum un act, luat în sine, este incomprehensibil dacă nu este legat de toate celelalte acte ale unui om, iar acestea, la rîndul lor, nu au sens decît ca expresie a direcţiei unei vieţi, desigur concretizată în fiecare act, dar revelîndu-se prin el fără a se epuiza, la fel fiecare fragment, fiecare parte a unei opere (şi orice percepere este fragmentară şi parcelară) nu devine cu adevărat comprehensibilă decît dacă este reintrodusă în *mişcarea globală care susţine şi articulează fiecare moment discontinuu.* De aceea critica se găseşte în faţa operelor unui autor precum psihanalistul în faţa actelor unei vieţi : opera şi actul sînt sinteze provizorii, adică expresii simbolice ale elanului general al unei existenţe. A înţelege o operă înseamnă a regăsi elanul acesta ; *a explicita* sensul unei opere înseamnă a arăta cum se manifestă el ; *a analiza* o operă înseamnă a lega diversele semnificaţii (stilistice, estetice, istorice etc.) de proiectul fundamental, singurul care le asigură o unitate inteligibilă. Ca să definească acest proiect sau elan, criticul trebuie *să regăsească la scriitor Cogito-ul prereflexiv* pe care ni l-a arătat filozoful, adică acel prim contact al conştiinţei cu lumea şi cu semenii, şi raporturile afective pe care ea le stabileşte cu aceştia. Dar acest Cogito (şi iată o diferenţă capitală între psihanaliza clasică şi psihanaliza existenţială) nu este imobil, şi timpul trăit nu este reiterativ, ci inventiv : aşa cum spunea Sartre vorbind despre alegerea lui Genet de a fi un sfînt şi un criminal, „această dublă decizie nu rămîne inertă ; ea trăieşte, se alterează sau se îmbogăţeşte de-a lungul anilor, se transformă în contact cu experienţa şi prin dialectica fiecăreia dintre componente : va trebui s-o urmărim în evoluţia ei“ (p. 67). în privinţa aceasta, Raymond Picard are dreptate să denunţe o descifrare care reduce

varietatea creaţiilor literare la repetarea unei teme unice : am arătat noi înşine care este pericolul pe care-l prezintă acest tip de interpretare, a cărui caricatură o oferă „psihanalizele la minut“ ale lui Jean-Paul Weber, pentru lucrările cele mai serioase ale psihocriticii. „Trebuia să te schimbi dacă voiai să rămîi acelaşi" : fraza aceasta superbă, dar nedreaptă adresată de Sartre lui Camus, arată suficient că, dacă omul este liber, a trăi înseamnă a te schimba pentru ca să-ţi rămîi fidel ţie însuţi, Dacă psihanaliza existenţială comportă şi o parte *regresivă,* care merge pînă la un complex fundamental, ea comportă necesarmente şi o parte *progresivă,* percepînd actul sau opera *ca depăşire şi nu ca reflectare* a acelui „complex". Departe de a reduce variaţiile tematice la un etern numitor comun (aşa cum fac abordările explicative şi obiectiviste), trebuie să înţelegem că schimbarea nu este aparenţa, ci însăşi esenţa existenţei : numai că, dacă schimbarea nu este o împrăştiere de semnificaţii incoerente, dacă are un sens, adică o direcţie, şi urmează o anumită linie, e tocmai pentru că ascunde în sine un principiu unificator al propriilor sale variaţii, nu ca o cauză care produce efecte, ci ca un proiect care trebuie fără încetare să fie, adică să se aleagă şi să se inventeze printre posibilele lui, la nevoie chiar împotriva lui însuşi, în situaţii mereu noi. Trebuie deci să vorbim nu atît de o unitate şi o totalitate a sensului unei vieţi sau a unei opere, cît de *unificare* şi *totalizare,* fiind de la sine înţeles că nu se pune problema de a surprinde o entitate statică, o esenţă, ci un dinamism şi o devenire.

Odată stabilit ţelul acesta teoretic, care sînt mijloacele practice de realizare a lui ? Ne găsim într-adevăr în posesia scopului general al cercetării : plecînd de la operă ca ansamblu de structuri literare, ca organizare a unui anumit limbaj, să spunem a unui anumit stil de vorbire foarte precis, sîntem trimişi de la *ceea ce spune opera* la ceea ce *se spune prin operă,* la tot ceea ce exprimă ea dincolo de ceea ce enunţă, la tot ce trece sub tăcere şi se găseşte în iniraa a ceea ce spune : travaliul acesta de racordare a explicitului şi implicitului, propriu criticii, eliberează opera de sensul ei total şi dă limbajului dimensiunea lui existenţială, de suport al semnificaţiilor. Dacă scrierea este un mod de a fi, ea trimite la rîndul ei la prezenţa, în şi prin ea, a scriitorului. Stilul operei indică deci alegerea existenţială a unui autor : el spune modul în care o existenţă umană a integrat şi a exprimat totalitatea raporturilor ei concrete cu lumea.[69] Opera mediază o întreagă serie de relaţii biografice, psihologice, is torice, sociologice pe care diferitele studii pozitive le dese» periseră şi le analizaseră la nivelul gîndirii *analitice:* ele trebuie acum nu să fie refuzate sau ignorate, ci gîndite în mod *sintetic,* regrupate şi legate dialectic între ele, integrate în proiectul unei existenţe, dat fiind că existenţa conştientă nu este nimic altceva decît o mişcare de unificare a semnificaţiilor răsfirate, într-un sens global al vieţii sau „viziune" asupra lumii. Este evident că viziunea aceasta nu este un sistem închis, şi că ea comunică, fie numai şi prin folosirea unui limbaj comun, pe care Barthes l-ar numi o „scriitură" cu universul social şi istoric : în sensul acesta, orice literatură este într-adevăr, aşa cum vrea Goldmann, exprimare prin- tr-un individ a structurilor unui grup. Dar, dintr-un alt punct de vedere, literatura exprimă de asemenea, prin folosirea unor imagini şi mituri, marile arhetipuri mentale pe care le studiază psihanaliza şi antropologia. Critica existenţială nu refuză nici una dintre aceste date, după cum nu respinge elementele biografice şi istorice furnizate de cercetarea tradiţională : ea este numai un alt mod de a le înţelege şi organiza. în loc să meargă de la interior spre exterior, de la degajarea semnificaţiilor autonome la inserţia lor în cadre obiective, în care ele se dizolvă, ea parcurge traseul invers : arată că literatura, ca şi existenţa pe care o manifestă, absoarbe şi reabsoarbe în ea evenimentele vieţii individuale şi colective (şi nu contrariul) ; arată totodată cum acestea sînt, ca să zicem aşa, digerate şi asimilate simbolic, pentru a constitui carnea şi

69 **Pe vremea cînd vocabularul existenţialist nu fusese încă inventat, Buffon spunea simplu : „Stilul este omul“. Unii au nostalgia acestei simplităţi. Dar nu şi noi : dacă termenii de astăzi sînt mai greoi, ei precizează ceea ce „stilul elegant" lăsa neclar.**

urzeala operei. într-un cuvînt, în loc să fie exteriorizare a unei interiorităţi, *înţelegerea critică este interiorizare a unei exterioriăţi :* însuşi actul Cogito-ului nu este nimic altceva, dar el este totul, sau mai exact, este condiţia şi temeiul.

descifrare nu atîr literară, cît istorică : în literatură, opera trimite la autor, dar nu în calitatea lui de om în general, ci în aceea de autor al operei studiate. Ni se va spune că este vorba de una şi aceeaşi existenţă şi că un om nu are mai multe vieţi. Adevărat. Şi ceea ce J. Starobinski spune despre Rousseau este valabil pentru toţi scriitorii : „Pe drept sau pe nedrept, Rousseau nu a consimţit să-şi despartă gîndirea de individualitate, teoriile de destinul său personal. Trebuie să-i luăm aşa cum e, în această fuziune şi confuzie a existenţei şi a ideii" (*Jean-Jacques Rousseau,* Cuvînt înainte). Deoarece, aşa cum arată analizele precedente, coerenţa expresivă a unei opere este totdeauna, prin coeziunea limbajului său, de ordin existenţial, atunci se înţelege de la sine că sensul literar şi sensul biografic coincid, că sînt, la un anumit nivel al creaţiei, topite şi contopite. Dar, dacă nu vrea să cadă într-un sincretism total, critica literară trebuie să ştie cu precizie ce anume caută, să ştie clar, în această lipsă de claritate, care îi este obiectul. Elementele interpretării, dacă putem spune aşa, sînt mereu aceleaşi, dar important e felul în care sînt ele orientate şi ordonate. Cînd Flaubert spunea : „Doamna Bovary sînt eu“, trebuie să ştim dacă e important s-o studiem pe doamna Bovary pentru a-l înţelege pe Flaubert-omul, sau să folosim cunoaşterea lui Flaubert-omul pentru o înţelegere mai profundă a doamnei Bovary. în fapt, există bineînţeles un du-te-vino al reflecţiei, de la un pol la altul, dar trebuie să ştim ce direcţie fundamentală imprimăm cercetării ; mai exact, ce sens îi dăm. Pentru critica literară, răspunsul nu lasă, după părerea mea, nici o îndoială : *circuitul de înţelegere merge de la operă la autor pentru a se reîntoarce la operă, şi nu de la autor la operă, pentru a se închide asupra autorului.* Să ne fie îngăduit să repetăm : există operă fără autor cunoscut dar fără opere cunoscute nu există autor, în această privinţă, înţelegerea critică este, din punct de vedere epistemologic, inversul înţelegerii istorice : *mai întîi* tragediile ; *după aceea Racine.* Există din punctul nostru de vedere un primat absolut al operei. Desigur, pentru a fi înţeleasă, aceasta trimite la o multitudine de semnificaţii (dintre care unele sînt biografice), pe care ie mediază : dar acestea din urmă interesează critica numai în măsura în care, departe de a se dezintegra în ele, opera le integrează. Pe scurt, daca o critică totală trebuie într-adevăr să

stabilească raporturi inteligibile între sensul unei creaţii literare şi proiectul fundamental al unei vieţi, rolul ei este de a face ca înţelegerea vieţii să servească la înţelegerea operei, şi nu invers, pentru că singurul Racine pe care-l putem noi întîlni, în planul nostru, poate fi găsit în şi prin tragediile lui : ele constituie pentru noi primul şi ultimul punct de contact pe care-l avem cu el, ca scriitor.[70] Critica nu poate să fie o biografie romanţată acum de către filozof, aşa cum era mai înainte de către psihanalist, biografii în care operele îşi vor găsi de bine de rău, ici colo, un locşor. Şi aceasta deoarece operele sînt *singura totalitate semnificativă,* ca să vorbim ca structuralişti, pe care critica are competenţa să o cunoască.

70 **Desigur, poate să ne intereseze şi Racine curteanul, omul de litere, martorul secular al unei anumite spiritualităţi janseniste etc. Din momentul acesta, raportul „esenţial-neesenţial“ se inversează : opera nu mai este decît un indiciu, prin altele, care trimite la un om, ale cărui demersuri reale într-o lume obiectivă vrem să le cunoaştem. Atitudinea aceasta este perfect legitimă : este aceea a istoricului sau a sociologului; ea nu are însă nimic comun cu aceea a criticului literar.**

Asupra acestui punct capital cel care are dreptate e Lan- son şi nu Sainte-Beuve — şi nici un anumit Sartre : „Pentru că în loc să folosească biografiile pentru a explica operele, el a folosit operele la constituirea biografiilor. A abordat capodoperele artei literare pe acelaşi plan cu memoriile scrise 111 grabă ale unui general sau efuziunile epistolare ale unei femei ; a pus toate aceste scrieri în slujba aceluiaşi lucru : pentru a face din ele un punct de sprijin în înţelegerea sufletului şi a spiritului, ceea ce înseamnă că la el calitatea literară e eliminată" *(Oameni şi Cărţi,* Cuvînt înainte). Desigur, nici Sainte-Beuve nu greşeşte întru totul ; pentru că trebuie într-adevăr să se ajungă la „suflet" sau la „spirit" şi nu se poate reveni la un anumit fetişism al „lucrului literar", la un cult în care R. Picard s-a instituit mare preot. Numai că nu se poate ajunge pe deplin la „suflet" sau la „spirit" decît sub forma aceasta specială de comunicare, prin modul de exprimare privilegiat şi de neînlocuit care este opera de artă reuşită. Primejdia care pîndeşte inevitabil orice critică „biografică" fie ea tradiţională, freudiană sau sartriană, este de a pune pe acelaşi plan o capodoperă, o ciornă sau un fragment de scrisoare, sun pretext că ele contribuie în mod egal la pictarea autorului în mărime naturală. Dar toate ciornele, scrisorile şi amănuntele biografice nu prezintă interes decît în măsura în care permit o mai bună înţelegere a capodoperelor. Iar dacă vom fi întrebaţi de ce valorizăm în asemenea măsură „capodopera", valorizare care orientează destinul criticii, şi de ce sîntem hotărîţi să tratăm în mod diferit *Athalie,* memoriile unui general şi efuziunile epistolare ale unei femei ; dacă vom fi întrebaţi care e rostul acestei alegeri care face din anumite texte scopuri necondiţionate, iar din altele simple mijloace de acces la alte texte, iată ce vom răspunde : pentru că textele-mijloace nu ne vorbesc decît despre *un* om ; textele-scopuri ne vorbesc, printr-un om, despre omul dintotdeauna. Trecerea aceasta de la articolul nehotărît la articolul hotărît va părea poate ceva neînsemnat ; în ea stă însă toată literatura.

Literatura nu există dacă nu dă singularului, fără să iasă din el (este ceea ce o deosebeşte de filozofie), valoare de universal. Voi lua un exemplu care mi se pare semnificativ, într-un studiu pătrunzător, consacrat denunţării „iluziei tematice" la J.-P. Richard *(Temps Moderttes,* mai 1963), Otto Hahn pune foarte bine problema : „Imaginea se descompune şi se recompune, se ramifică şi se îmbogăţeşte cu noi calităţi... în lucrarea sa asupra lui Mallarme, Richard şi-a propus să urmărească modul în care proliferează ele... Prin aceasta el a descris totodată şi

structurarea calitativă a realului : nu este oare însăşi esenţa operei de artă ? Iată cum apare iluzia." Ca un bun sartrian ce este, Hahn obiectează pe bună dreptate : „...Una dintre particularităţile acestui PENTRU SINE, considerat în el însuşi, este de a fi incomprehensibil. Pentru a-şi regăsi semnificaţia, trebuie să fie confruntat cu o realitate obiectivă... în opera lui Mallarme *există* teme, există o organizare a imaginilor, dar nici temele nici organizarea imaginilor nu sînt descriptibile în afara mişcării reale care le-a produs." Pînă aici, nimic de zis. Dar Hahn adaugă : „Tema nu prezintă interes decît prin felul în care este legată de lumea reală, pe de o parte, iar pe de alta, prin felul în care este orientată pe proiect." Or, întreaga problemă (care pune în joc însăşi esenţa literaturii şi deci a criticii) este tocmai de a şti dacă modul în care o temă se leagă de lumea reală nu este unul şi acelaşi lucru cu modul în care ea se inserează în viaţa şi proiectul *autorului.* Otto Hahn, urmîndu-1 nu atît pe Sartre cît o îndelungată tradiţie a criticii franceze, pare să o afirme : astfel, spune el, „faunul acela bine ascuns care priveşte frumoasele naiade" nu poate fi înţeles, ca temă poetică, decît prin introducerea lui în viaţa lui Mallarme, a cărui sexualitate a fost aceea a unui timid şi a unui voaieur şi al cărui erotism, puternic feminizat, va visa femei-păun, femei ce se mîngîie între ele etc. Cred că există aici o confuzie a celor două planuri, pe care critica trebuie să le deosebească, căci altfel obiectul ei dispare : acela al ancorării artei în realitate, şi acela al realităţii artei însăşi. Este evident faptul că imaginile lui Mallarme nu sînt absoluturi apărute misterios nu se ştie de unde, ca senzaţiile filozofiei empiriste. în *geneza* ei, imaginea nu poate fi înţeleasă decît printr-o raportare la realitate, nu de tipul „reflectant-reflectat", ci de tip dialectic, ca proiectare simbolică care depăşeşte contradicţiile personale. Putem oare să tragem de aici concluzia că *interesul,* adică, în definitiv, *valoarea* acestei imagini rezidă în modul în care se înscrie ea în proiectul autorului ? Ar însemna să uităm că lumea umană depăşeşte cu mult proiectul individual, şi că tocmai depăşirea aceasta constituie *sensul imaginar,* care poate fi prelungit şi recuperat de către ceilalţi oameni. Fiindcă *sensul* imaginii Faunului se află în întregime în surplusul simbolic pe care îl prezintă în raport cu semnificaţia lui pentru Mallarme ; el este în „supra semnificaţia" lui : astfel Faunul acesta care incarnează pentru autor erotismul timidităţii fascinate, va trezi într-un cititor obişnuit cu braţele primitoare şi succesele uşoare un sentiment de *distanţă de netrecut* : de exemplu aceea care, pentru Don Juan, desparte femeile cucerite atît de uşor de

Femeia de negăsit, căutată în toate celelalte, dar pe veci inaccesibilă. Frumuseţea temei mal- larmeene, valoarea ei (încă o dată ireductibilă la geneză) este de a fi depăşit cauza ocazională, pentru a oferi oricărui om *o imagine semnificantă a propriei sale condiţii.* De aceea singurul semn distinctiv al unei opere valoroase este faptul că ea propune o formă de experienţă universalizabilâ. Bineînţeles, critica trebuie să expliciteze şi să definească şi sensul propriu-zis mallarmeean al imaginii, dar cu condiţia sa vizeze prin el *toate sensurile umane* pe care le cheamă, pe care le trage după sine.

Dealtfel Otto Hahn însuşi o spune foarte bine, chiar daca în contradicţie cu ceea ce tocmai afirmase : „Cititorul îşi toarnă experienţa în edificiul formal al operei de artă... Şi înţelegi tot atît de bine atunci cînd hrăneşti edificiul formal cu propria ta experienţă, ca şi atunci cînd l-ai hrănit cu experienţele reale ale autorului."

Dar atunci, iată-l pe J.-P. Richard repus dintr-o data în toate drepturile de însuşi criticul său, deoarece cercetarea lui are drept scop tocmai descrierea organicităţii interne a unei reţele de calităţi simbolice. Formula lui Hahn, care spune că „nici temele, nici organizarea imaginilor nu sînt descriptibile în afara mişcării reale care le-a produs", trebuie, aşadar, corectată : nu sînt descriptibile în afara *mişcării imaginare* care le animă. Bineînţeles, o mişcare imaginară este şi una reală, dar realitatea care o susţine este înainte de toate, pentru fiecare cititor, *propria lui existenţă.* Desigur, imbrăţişînd mişcarea imaginară a operei, conştiinţa cititorului coincide *parţial* cu existenţa aceluia care a produs-o. De aceea înţelegerea temei include explicitarea sensului pe care-l avea pentru autor, sau, dacă vreţi, regăseşte geneza. Dar o temă nu are valoare decît în măsura în care înţelegerea este depăşită de rezonanţă, care induce o a doua zonă de înţelegere, *singura esenţială,* în care experienţa cititorului merge de la sine către sine, traversînd experienţa autorului. Atunci cînd, aşa cum se întîmplă adesea, raportul dintre universul imaginar al operei şi proiectul real al autorului nu poate fi explicitat, înţelegerea esenţială nu este cu nimic păgubită ; vom da o dovadă prin absurd : atunci cînd nu se *ştie* nimic sau aproape nimic despre autor, ca în cazul lui Shakespeare sau al luiCorneille, scrierile lor nu *vorbesc* totuşi mai puţin, şi aceasta este vocea pe care critica încearcă s-o asculte. Numai că în cazul acesta totalizarea sensului pe care şi-o propune ea este mai puţin complexă şi mai puţin completă, în măsura în care lasă să-i scape un întreg ordin de semnificaţii. Voi spune, în limbajul propriu acestui eseu, că trimiterea la o biografie ca ansamblu de evenimente personale este *una dintre semnificaţiile* operei, necesară (nu există operă fără autor), dar nu şi suficientă pentru constituirea sensului global pe care îl căutăm, dat fiind ca acesta necesită prezenţa şi concursul activ al Celuilalt.

Dar nu trebuie din cauza aceasta să renunţăm atunci cînd se poate, la stabilirea unui raport inteligibil între scriitor şi scrierile sale, raport pe care dealtfel, în ceea ce mă priveşte, l-am socotit totdeauna necesar. Pentru că eseul nostru se bazează în întregime pe convingerea că această coeziune internă a operelor este susţinută de coerenţa existenţei individuale şi concrete (nu există alta) care se caută pe sine prin ele, e limpede că sensul literar şi sensul biografic trebuie, aşa cum am mai spus-o, să coincidă la un anumit nivel. Dar aici e aici, la ce nivel anume ? Aceasta e toată problema, nu numai teoretica, dar şi practică,

pentru că se răsfrînge şi asupra tehnicii analizei literare. Trebuie s-o cercetăm mai îndeaproape. E uşor să spui ca Lanson că trebuie „să foloseşti biografiile ca să explici operele" ; dar *cum* ? Ar fi bine să ne amintim avertismentul, şi azi valabil, lansat de Proust împotriva lui Sainte-Beuve şi, de fapt, împotriva tentaţiei majore a unei îndelungate tradiţii a criticii franceze : „O carte este produsul altui eu decît acela pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în vicii" *(Contra lui Sainte-Beuve,* Gallimard, col. „Idees", p. 157). Numai partizanii unei anumite istorii literare au impresia că pot rezolva uşor problema, crezînd că vor găsi sensul unei cărţi în suma de detalii exterioare, biografice mai ales, care se ascund în ea : am văzut îndeajuns că un asemenea mod de folosire a „biografiei" este mijlocul cel mai sigur nu de a explica, ci de a asasina literatura (cf. pp. 97—*99),* pentru că el ignoră o evidenţa fundamentală : atunci cînd se trece de la planul realului la acela al imaginarului se produce o transformare şi o restructurare radicală a sensului (cf. p. 85, nota 1). Or, dacă această coincidenţă dintre sensul biografic şi sensul literar nu este niciodată dată de vreo relaţie de exterioritate, dacă o carte nu este traductibilă cuvînt cu cuvînt într-un limbaj obiectiv sau comensurabil faptelor şi gesturilor autorului (este tocmai ceea ce vrea să spună Proust atunci cînd vorbeşte despre un „alt eu"), faptul acesta are o motivaţie rezumată perfect de Roland Barthes: el se explică prin existenţa unui „raport între autor în *totalitatea* lui şi operă în *totalitatea* ei, un *raport al raporturilor,* o corespondenţă omo- logică şi nu analogică" *(Eseuri,* **p.** 250). într-un cuvînt, sensul literar şi cel biografic coincid finalmente numai cu condiţia să fie complet schimbată natura sensului biografic.

Critica tradiţională face greşeala de a-şi închipui că se poate ajunge la o înţelegere a operei punînd cap la cap apostilele şi notiţele, după cum crede că poate să interpreteze viaţa adunînd episoade şi anecdote ; sau, mai degrabă ea îşi imaginează că respectă adevărul unei vieţi dacă refuză să o interpreteze. De aceea încerca Raymond Picard să „nu judece", să „nu tragă concluzii", să „nu reducă la o unitate", bineînţeles „artificială" cele mai mărunte fapte din biografia raciniană, sub pretext că Racine „nu a introdus în viaţa lui logica şi luciditatea pe care le găsim în creaţia estetică" (cf. p. 104). Fireşte, între o biografie înţeleasă ca o simplă succesiune empirică de evenimente separate sau unite superficial, şi o operă „logică" şi „lucidă" nu există nici o măsură comună, nu poate fi concepută nici o comunicare, ci poate numai fi găsit, din cînd în cînd, un mic

amănunt din viaţă care să arate timid cu degetul către un mic amănunt din operă. Aşadar, în virtutea unuia şi aceluiaşi principiu, critica tradiţională se concentrează fie exclusiv asupra operei, negăsind un sens suficient în viaţă, fie numai asupra vieţii, negăsind un sens suficient în operă. Principiul este absurd în ambele cazuri şi nu face decît să paralizeze înţelegerea : el se bazează pe ideea că opera sau viaţa pot fi interpretate rămî- nînd pe terenul *faptelor* (de aici întreaga mitologie a „prudenţei" şi a „obiectivităţii", pe care am întîlnit-o în repetate rînduri). Or, se ştie de ia Freud încoace, deşi Picard şi mulţi dintre colegii săi o ignoră, că orice viaţă, pînă şi cea mai dezordonată, are o logică internă, chiar şi atunci cînd nu a existat „voinţa" expresă de aşa ceva (mereu mitologia „sensului voluntar" în viaţă ca şi în operă). Nu se poate spune că nu ar exista, în amîndouă cazurile, un sens voluntar : dar el este parţial şi superficial ; el nu întemeiază şi nici un acoperă totalitatea semnificativă a unei vieţi sau a unei opere, iar o viaţa sau o operă nu au sens decît ca totalităţi semni- ficative. Este absolut zadarnic să refuzăm precum pozitiviştii din şcoala „detaliului", să *totalizăm* mai ales sensul unei vieţi, pe motiv că nu se poate ajunge la un *total exact.* Trebuie schimbată însăşi concepţia despre om : dacă, aşa cum a arătat Sartre, realitatea umană este o „totalitate detotalizată", aceasta înseamnă că existenţa noastră este o permanentă mişcare de totalizare şi, în acelaşi timp, că această totalizare nu ajunge niciodată la un total. Fiecare moment al vieţii mele proiectează înaintea sau înapoia lui un anumit sens, care este orizontul lui mişcător şi de la care se poate constitui trecutul sau viitorul meu : or, sensul acesta care îmi permite să identific şi să unific viaţa aceasta ca fiind *a mea,* în dispersarea ei, nu poate totuşi să fie nici o clipă perceput sau formulat integral ; este *prezent,* fără să fie *aici,* în faţa mea. Nici una din acţiunile mele nu poate fi înţeleasă în afara acestui sens, fără ca el să fie totuşi dat vreodată în întregime în vreuna din acţiunile mele (cf. p. 239). Să renunţi la înţelegerea lui înseamnă să renunţi la înţelegerea unui om şi să laşi toate comportările sale, în ansamblu, ca nesemnificative ; dar nici nu poţi să ajungi la el aşa cum ajungi la o *realitate.* Realitatea unei vieţi este o suită de fapte şi gesturi discontinue şi parţial obscure, chiar şi pentru acela care le săvîrşeşte, pe scurt, o serie de semnificaţii deschise şi ambigue care nu formează un sens total decît în clipa morţii : fie cea momentană a survolării retrospective, cînd se face bilanţul existenţei, oprind-o arbitrar la un orizont provizoriu ; fie moartea adevărată care ne dă iremediabil semenului nostru şi în care

oprirea este finală şi orizontul definitiv. Oricum, „sensul" unei vieţi pe care o trăiesc concret ca unificare implicită a actelor mele este, din punct de vedere al cunoaşterii teoretice, un posibil proiectat, de către mine sau de către un altul, *asupra* vieţii mele, ale cărei evenimente joacă atunci rolul unui „analogon". Sensul oricărei vieţi umane are deci, întocmai, existenţa unui *imaginar.* Numai în planul acesta îl poate descoperi o biografie inteligentă, sau pur şi simplu inteligibilă, şi niciodată în planul realităţii obiective.

Ar trebui să ne ferim să comitem aici greşeala grosolană de a confunda imaginarul cu fictivul sau iluzoriul. în această privinţă, iluzia este legată de un anumit raţionalism : ca şi sentimentul (cf. p. 182), imaginaţia este un mod de *a dezvălui* realul, nu de a-l *ascunde.* Şi aceasta deoarece imaginarul nu se opune realului precum falsul adevărului, ci aşa cum se opune virtualul actualului. Or, la nici un nivel existenţa nu este pentru om actualitate : nu este o înlănţuire de clipe, pline şi izolate, legate cauzal precum fenomenele şi, ca atare, apar- ţinînd unui ordin de realitate care ţine de explicaţia ştiinţifică. în măsura în care existenţa concretă este totdeauna deschisă, totdeauna la viitor, totdeauna de împlinit, ea se proiectează într-o existenţă imaginară în care *îşi oferă simbolic ceea ce-i lipseşte, ca tematizare implicită a sensului acestei existenţe* (cf. p. 145). Imaginarul nefiind decît modul prin care conştiinţa face prezente, prin anticipare sau amintire, obiectele care îi lipsesc pentru a-şi împlini dorinţa, atunci sensul unei vieţi, la rîndul său, nu este nimic altceva decît semnificaţia acestei plenitudini a lui a fi, a cărei lipsă perpetuă este existenţa. Totuşi este esenţial să înţelegem că plenitudinea aceasta nu ar putea fi desemnată decît printr-un limbaj simbolic, pentru că simbolul, departe de a fi eroare sau ocul- tare, e însuşi *adevărul* vieţii mele concrete. Lucru perfect înţeles de psihanaliza freudiană, atunci cînd utilizează viaţa imaginară ca *cifru* al existenţei cotidiene : un anumit vis este cifrul prin care apare o anumită dorinţă secretă, care-mi orientează tot comportamentul ; descifrînd visul acesta, dezvălui „realitatea" dorinţei şi „adevăratul" sens al comportamentului meu. Nu trebuie totuşi ca psihanaliza să fie victima propriului său limbaj şi a raţionalismului său subiacent : ea poate şi trebuie să vorbească *ca şi cum* activitatea psihanalis

tului ar consta în depăşirea sensului simbolic, arătînd ce se găseşte *dedesubt;* este vorba aici de o exigenţă de ordin practic şi terapeutic, care îl face pe pacient să devină conştient de sensul real al propriei sale conduite, pe care pînă atunci şi-i ascundea lui însuşi. Dar trebuie să înţelegem foarte bine că *sensul acesta real este la rîndul său un sens simbolic* şi că „sub" un simbol se găseşte un altul. A trece de la boală la sănătate mintală nu înseamnă cîtuşi de puţin că încetezi brusc să mai întreţii raporturi simbolice cu lumea şi că nu mai există decît relaţii raţionale : numai că, este înlocuită o anumită structurare afectivă care îl lăsa pe individ izolat, fără putere asupra lui însuşi, asupra celorlalţi sau asupra lumii, cu o investire emoţională conformă valorilor existenţei personale şi vieţii colective. în măsura în care psihanaliza existenţială, spre deosebire de cea clinică, nu intenţionează să „descifreze" un ansamblu sau altul de conduite practice (sexual sau de altă natură), pentru a substitui simbolismul „bun" celui „rău", ci vrea să elucideze totalitatea semnificativă a unei vieţi, adică, aşa cum am văzut, să articuleze această viaţă, în multiplele ei manifestări, ca realizare dinamică a unei anumite scheme imaginare, în măsura aceasta deci, nu există nici un limbaj al „realităţii" care ar putea înlocui în cele din urmă cifrul simbolic ; nu există nici un adevăr obiectiv care ar anula înţelegerea subiectivă a realului. „Dorinţa de a fi Dumnezeu", din care Sartre facea proiectul fundamental al oricărui om, nu este decît un simbol al simbolurilor, care nu lasă să mai subziste nimic *dincoace* de constituirea simbolică a oricărui raport trăit. Atunci cînd psihanaliza existenţială pretinde că „descifrează" sensul unei vieţi, nu e nicidecum vorba de a tra- duce semnificaţiile simbolice într-un limbaj non-simbolic sau raţional[71], aşa cum pare a ambiţiona psihanaliza freu- diană. Noţiunile pe care le utilizează filozofiile existenţei, „a fi", „a face", „a avea" nu sînt absolut deloc concepte univoce, precum conceptele ştiinţifice ; limbajul filozofic permite o înţelegere mai profundă a concretului tocmai datorită faptului că aceste concepte păstrează suficientă ambiguitate pentru a explica existenţa umană, avînd în acelaşi timp destulă claritate pentru a permite o descriere articulata şi inteligibilă. A analiza o existenţă înseamnă, aşadar, întotdeauna, a transcrie un ordin de semnificaţii simbolice într-altul, fără ca expresia simbolică să fie vreodată depăşită. Daca analiza aceasta nu este inutilă şi dacă

71 **Bineînţeles, limbajul ştiinţific este, ca orice limbaj, simbolic. Dar simbolul logic este un semn univoc, supus unor reguli de transformare sigure, precise şi obiective. Cele doua tipuri de simbolism sînt radical diferite.**

progresul înţelegerii este posibil, aceasta se întîmplă tocmai pentru că *anumite limbaje* permit o integrare a sensurilor umane mai profundă şi mai sistematică decît limbajul comun.

Visul sau dorinţa nu sînt literatură. Acolo unde un eveniment din copilărie, un accident traumatizant., pe care îl explică un anumit detaliu biografic, poate constitui „cheia" comportărilor mele, este absolut inutil, ca să nu spunem absurd, să căutăm asemenea „chei" pentru creaţia literară. (Şi de aceea aplicarea psihanalizei clasice la înţelegerea operelor este, din principiu, restrînsă.) în măsura în care literatura este limbaj *total,* adică un limbaj care tinde să exprime totalitatea raporturilor umane cu fiinţa, cu lucrurile şi cu oamenii, ea nu poate fi explicitată de limbajele acestea prin forţa lucrurilor *parţiale,* care sînt diversele psihanalize cîmice. Nici un detaliu biografic, nici o „trăsătură de caracter", nici unul din „faptele" acelea după care aleargă atîta cercetarea erudită, nu ar putea, ca atare, revela sensul unei opere : numai ansamblul unei vieţi ■— conduită semnificantă — poate să fie pus într-un raport inteligibil cu ansamblul operei — expresie a acestei conduite. Căci, din punctul acesta de vedere, pentru un scriitor, sensul operei sale nu este nimic altceva decît sensul vieţii sale, *aşa cum şi-i dă el sistematic în actul de a scrie.* Scriitorul este acela care, „aducîndu-şi existenţa în stare de imaginar" (aşa cum se spune că un metal este adus în stare de incandescenţă), transportînd-o în sînul limbajului, face să apară, pe fondul unei limbi comune, propria sa vorbire ca siglă a Eului său total. O dată în plus, Proust a surprins mai bine decît oricare altul demersul esenţial al actului de a scrie : în timp ce scriitorul prost „nu-şi vede propria-i gîn- dire, invizibilă pentru el, mulţumindu-se cu aparenţa grosolană care o maschează fiecăruia dintre noi în orice clipă a vieţii", scriitorul adevărat este acela care refuză „expresiile gata făcute, pe care, dacă nu coborîm în liniştea profundă în care gîndirea *alege cuvintele care o vor reflecta în întregime,* ni le sugerează, atunci cînd vrem să vorbim despre un lucru, ceea ce vine în noi de la ceilalţi — şi nu de la cei mai buni — (*Contra lui Sainte-Beuve,* p. 365). Departe de a fi creatoare de miraje şi iluzii, scrierea autentică, care e mai întîi refuz al banalităţii ce ascunde omului adevărata lui condiţie (acesta este însuşi scopul „vorbăriei cotidiene", denunţată de Heidegger), se constituie ca *reflectare totală* a sensului fiinţei ; ea face să apară în urzeala discursului său sensul simbolic care obsedează veşnic existenţa scriitorului. Făcînd să comunice cît mai intim existenţă şi limbaj, literatura dă în cuvinte tocmai ceea

ce face ca viaţa scriitorului să fie o lipsă : ea este *cifrul adevărului* despre om şi despre lume, aşa cum îi apare el. Dar cifrul acesta nu este niciodată, strict vorbind, „descifrabil", adică traductibil într-un limbaj care ar fi, în sfîrşit, „cel bun". Dacă acesta ar fi scopul secret al criticii, atunci mai bine să renunţăm la ea cît mai repede. Critica nu poate, în raportul său cu literatura, să tindă spre un grad mai înalt de *adevăr,* ci de *conştiinţă* şi de *explicitare,* dat fiind că orice limbaj, inclusiv acela al ei, nu rezolvă, ci, aşa cum bine spune Proust, reflectă misterul existenţei.

Deci, practic, viaţa şi opera unui scriitor îi apar criticului ca sisteme omologe de relaţii simbolice, constituite de aceeaşi dialectică existenţială, pe baza unei legături între imaginar şi real pe care am încercat s-o precizăm. înţelegem acum mai bine ambivalenţa pe care o semnala Lanson, dubla posibilitate care solicită rînd pe rînd critica, de a folosi biografiile pentru explicarea operelor şi operele pentru explicarea biografiilor : în fapt, tot atîta sens se propagă de la operă spre viaţă ca şi de la viaţă spre operă, şi o critică cu adevărat sintetică poate trece în mod inteligibil de la un ordin de semnificaţii la celălalt. Teoretic, demersului critic îi este îngăduit să opereze în ambele direcţii, să meargă de la un sistem simbolic la altul, de vreme ce amîndouă sînt unite printr-un raport de reciprocitate semnificativă.[72] în practică, dacă eseul de faţă privilegiază în mod absolut reţeaua simbolică care este opera, o face din două motive care nu ţin absolut deloc de vreun fetişism „estetic", de vreun cult sacru al literaturii, întreţinut de vestale burgheze : literatura este cea mai completă dezvăluire a existenţei, nimic mai mult, nimic mai puţin. Există de aceea totdeauna o prioritate a operei asupra autorului. Mai întîi, dintr-o raţiune tehnică : o operă valabilă (prin însăşi definiţia ei) formează totdeauna în sine un ansamblu semnificativ, în timp ce accesul nostru la cele mai multe vieţi este, dacă nu pur şi simplu imposibil, cel puţin prea fragmentar pentru a permite o înţelegere sintetică riguroasă. Dar mai ales pentru că, dacă înţelegerea unei vieţi şi aceea a unei opere sînt omologe, ele nu sînt în schimb deloc analoge : prima are o dimensiune fundamental istorică, cea de a doua trans-istorică. A venit momentul să precizăm o distincţie care ne-a orientat tot timpul ancheta şi pe care o găsim fără îndoială cel mai clar exprimată la sfîrşitul romanului *Greaţa,* atunci cînd Roquentin înţelege să dea un sens vieţii lui prin scriere : „Ar trebui să fac o

72 **Este ceea ce a făcut Sartre în admirabilul său studiu despre** *Saint Genet,* **pe care-l vom studia în cel de-al doilea volum.**

ZVA CRITICA ASUPRA OZONE
carte : nu ştiu să fac nimic altceva. Dar nu una de istorie : istoria vorbeşte despre ceea ce a existat — niciodată un existent nu poate justifica existenţa altui existent. Greşeala mea era că voiam să-i reînvii pe domnul de Rollebon. Nu, alt soi de carte. Nu ştiu foarte bine de care — dar ar trebui să se ghicească, dincolo de cuvintele imprimate, dincolo de pagini, ceva ce nu există, ceva ce e mai presus de existenţă." Ni se pare ciudat să constatăm că în această privinţă existenţialismul sartrian se întîlneşte cu esenţialismul proustian : „Materia cărţilor, substanţa frazelor noastre trebuie să fie imaterială, nu luată ca atare din realitate, iar frazele şi episoadele trebuie să fie făcute din substanţa transparentă a celor mai bune clipe ale noastre, cînd sîntem în afara realităţii şi a prezentului" (*Contra lui Sainte-Beuve,* p. 368).

De fapt, trebuie să înţelegem din afirmaţiile acestea că orice comunicare istorică cu semenii noştri este redusă la jumătate în raport cu comunicarea literară, pentru că este amputată de orice reciprocitate. Criticul, ca şi istoricul, se găseşte în faţa unor texte, în faţa unor semne al căror sens încearcă să-i stabilească. Dar înţelegerea istorică nu-l implică deloc pe istoric în obiectul studiului său, sau se produce cel mult o coincidenţă parţială a subiectului şi a obiectului, proprie oricărei ştiinţe umane. Sensul istoric se află la capătul lucrărilor istoricului, la distanţă faţă de el, pierdut pentru totdeauna în contingenţa radicală a ceea ce „nu va fi văzut niciodată de două ori“. Comunicarea se face în sens unic : de la istoric la semnele care-şi primesc de la el sensul, fără să-i desemneze la rîndul lor niciodată. Pot să aduc lămuriri asupra vieţii lui Cezar sau a epocii lui Carol cel Mare, fără ca elucidarea aceasta să-mi clarifice viaţa sau epoca în care trăiesc, sau poate doar foarte vag, fie cu titlul de „lecţie morală" de genul „nimic din ce e omenesc nu mi-e străin", fie cu titlul de simplu releu care conduce în mod indirect de la trecut la istoria contemporană, de-a lungul secolelor. Altfel spus, în înţelegerea istorică, contactul nostru cu aproapele, instituit sub formă cognitivă, rămîne o ipoteză în care sistemul semnelor va fi veşnic deschis ; contactul acesta e necesarmente fragmentar, chiar şi atunci cînd încearcă să dea un sens global parcelelor de sens. Or, chiar dacă încerc să unific viaţa şi opera lui Racine în mişcarea lor de totalizare simbolică, chiar dacă reuşesc să fac aceste două sisteme să comunice în mod satisfăcător, nu e mai puţin adevărat că nu mă voi identifica niciodată cu Racine tot atît de *imediat şi deplin* cum mă identific cu Hermione sau Pyrrhus. Şi aceasta deoarece sensul unei vieţi rămîne în mod ireductibil

singular şi contingent, prizonier al distanţei istorice, în vreme ce sensul unei opere, şi ea strict situată cultural, geografic, sau lingvistic, este, de drept şi de fapt, fundamental universalizabil. Puterea aceasta de universalizare a fost cel mai bine explicată de Hugo, în celebra sa frază : „O ! smintit ce crezi că nu sînt însuţi tu !“ Luată strict biografic, fraza este absurdă : Hugo nu este eu însumi. Nimic, sau aproape nimic din ceea ce se referă la individul
Hugo nu mă priveşte. Şi totuşi, în opera lui, Hugo este un *alter ego.* Scriitorul, spuneam noi, este un om care se găseşte găsindu-şi limbajul; dar totodată el *ne* găseşte şi de aceea comunicarea literară, spre deosebire de cea istorică, se face în ambele sensuri.

De ce şi cum devine *eul* scriitorului t«-ul cititorului, în comunicarea literară, lucru care nu se întîmplă niciodată în comunicarea istorică (şi orice biografie este o formă de istorie) ? Camus nota în *Omul revoltat* că „în afara clipelor fugare de plenitudine" (şi ne putem îndoi de existenţa unor asemenea clipe), „orice realitate este pentru ei [oameni] neîmplinită. Actele lor se pierd unele într-altele...“. Invers, „efortul marii literaturi pare a fi de a crea universuri închise sau tipuri umane desăvîrşite". într-adevăr, despre orice creaţie literară autentică se poate spune ceea ce spunea Camus despre roman : „Ce este romanul, dacă nu acel univers în care acţiunea îşi găseşte forma, în care cuvintele ultime sînt rostite, fiinţele în sfîrşit unite şi în care orice viaţă ia chipul destinului". Această închidere a operei nu-i contrazice deschiderea, pe care eu am considerat-o totdeauna, ca şi Roland Barthes, o exigenţă de prim ordin. Dimpotrivă, voi spune chiar că o întemeiază. Pentru că aici deschiderea, sau dacă vreţi ambiguitatea, este de cu totul alt ordin decît deschiderea şi ambiguitatea istorică. Pentru istorie deschiderea este o lipsă, ambiguitatea o privare de sens : „datele" unei istorii personale sau colective nu vor „vorbi“ niciodată îndeajuns pentru ca sensul imaginar prin care istoricul le unifică să devină un sens necesar. în artă, dimpotrivă, deschiderea şi ambiguitatea atestă un surplus de sens : există în operă prea mult sens pentru ca o abordare să poată vreodată să-i cuprindă. Barthes o spune foarte bine în recenta lui lucrare : „O operă este «eternă» nu pentru că ar impune un sens unic unor oameni diferiţi, ci pentru că sugerează sensuri diferite unui om unic, care vorbeşte mereu aceeaşi limbă simbolică de-a lungul mai multor epoci : opera propune, omul dispune" *(Critică şi Adevăr,* 1966, pp. 51—52). Or, pentru ca opera să propună, sau

pentru ca pur şi simplu o operă să existe, trebuie, aşa cum a arătat foarte bine Proust, şi, înaintea lui, Mallarme, să se fi produs o *metamorfoză a limbajului,* să se fi trecut de la limbajul „sărac" al banalităţii la limbajul „bogat" al literaturii. Camus a simţit perfect că este vorba de o trecere de la *contingenţă la necesitate.* Deschiderea operei coincide în mod foarte exact cu închiderea limbajului său, adică cu totalizarea lui. Aventura „frumoasă şi dură ca oţelul" pe care o visează personajul lui Sartre, Roquentin, „picăturile de lumină împietrite" despre care vorbeşte Proust, iată metafore ce exprimă aceeaşi esenţă literară. Mă identific cu Hermione şi cu Pyrrhus, dar nu cu Racine, pentru că autorul a reuşit să transceadă prin creaţia imaginară ceea ce era necesarmente neîmplinit în existenţa lui : a constituit opera ca sens complet care-i lipsea propriei sale vieţi ; opera lui este contingenţa depăşită în necesitate ; este viaţa lui şi, în plus, ceea ce-i lipsea ; sau, după formula lui Camus, viaţa „luînd chipul destinului" sau, aşa cum mi-ar plăcea mie să spun, *luînd chipul simbolului.* Şi aceasta deoarece necesitate nu înseamnă aici necesitate a conceptului ; „cuvîntul ultim" nu este un răspuns univoc şi clar : iată ce voiam să spun atunci cînd scriam (p. 137) ca în literatură orice răspuns devine întrebare şi orice întrebare răspuns. Necesitatea este în întregime de *ordin expresiv,* ea se află numai în profunzimea experienţei indusă din organizarea formelor semnificante : orice limbă simbolică *strictă,* adică aceea care se închide asupra propriei sale reţele de semnificaţie şi care se oferă ca *univers* imaginar, uneşte şi reuneşte în ea mituri personale şi arhetipuri colective ; spune în acelaşi timp totul despre un om şi despre toţi oamenii. Cifrul inventat de un scriitor pentru a-şi exprima *total* existenţa se raportează necesarmente şi la existenţa mea, este şi cifrul ei. Imaginarul devine astfel vehiculul unei trans-istorii, în care eul real al cititorului se găseşte regăsind, prin limbajul operei, eul simbolic al autorului. „Dacă vrem să înţelegem eul acela, nu o putem face decît încercînd să-i creăm din nou în noi înşine, în adîncul nostru" (*Contra* lui Sainte-Beuve, p. 157). Din acest moment, critica nu cunoaşte altă cale decît aceea indicată de Proust. Prin însăşi natura comunicării literare, analiza critică este o *analiză imanentă operei,* cu condiţia să se înţeleagă că imanenţa aceasta, în acelaşi timp şi indisolubil închidere şi deschidere, este dialec- tizarea unei multiplicităţi de raporturi transcendente, totalizate în unitatea unei vorbiri simbolice, fixată pentru totdeauna şi pentru totdeauna disponibilă.[73]

73 **Unora analiza aceasta li se va părea „complicata".**

3. COGITO-UL CRITICULUI

Dacă unitatea teatrului racinian ne trimite la aceea a Cogito-ului racinian şi dacă, aşa cum rezultă din analizele precedente, acesta nu poate fi atins decît în şi prin teatrul lui Racine, atunci ajungem din nou la prima noastră întrebare : Cogito-ul racinian, nefiind al lui Jean Racine, este oare al personajelor sale ? Ar însemna să uitam că Her- mione, Oreste sau Pyrrhus nu sînt nişte existenţi reali : singurul Cogito care se manifestă în ei este acela al lui Racine care scrie, al actorului care joacă şi al cititorului care citeşte *Andromaque.* E uşor să vorbim de „psihanaliză existen-ţială", însă *a cui* psihanaliză, *cine o face, de ce* şi *cum ?* Iată care sînt elementele răspunsului pe care, în ceea ce ne priveşte, vom încerca să-i dăm pe plan teoretic. Mai întîi, singurul Cogito pe care critica îl poate cunoaşte este acela al *criticului pe cale de a reflecta asupra teatrului lui Racine,* adică *de a-l reflecta.* Dacă, aşa cum arată analizele precedente (p. 226) opera capătă consistenţă prin unificarea sintetică, în inima propriei mele temporalităţi, a experienţelor discontinue prin care ea ni se prezintă într-o succesiune de profiluri, atunci este foarte adevărat, cum spune cu amărăciune Raymond Picard, că „opera nu mai este în opera" *(Noua critică,* p. 114) ; să adăugăm, parodiindu-1 pe Ser- torius al lui Corneille : „ea este în întregime acolo unde sînt eu“. Ceea ce, bineînţeles, nu înseamnă cîtuşi de puţin că „inventez" opera, ci că ea *se constituie,* literalmente, prin mine. Dealtfel, opera nu a fost niciodată „în" operă decît în închipuirea unui realism naiv. Pe plan perceptiv mai întîi, dacă opera ca obiect estetic există într-adevăr în afara conştiinţei, ca tablou sau carte, ea nu are totuşi sens, ca oricare alt lucru, decît printr-o şi pentru o conştiinţă : în aceasta privinţă conştiinţa criticului, ca orice altă conştiinţă care percepe, constituie sensul pe măsură ce îl descoperă. Albastrul, verdele, roşul acesta formează o structură colorată numai prin privirea mea, iar cerneala uscată de pe pagini se transformă în versuri ale lui

Dimpotrivă, eu cred că nu este îndeajuns. Numai anumiţi profesori de literatură îşi mai pot închipui că problemele literaturii sînt simple. Atunci cînd Ray- mond Picard are impresia că-şi bate joc de rătăcirile noilor critici, care consideră opera literară „o colecţie de semne a căror semnificaţie se află undeva", nu pare nici măcar a bănui că semnificaţia este totdeauna„alt- undeva" decît în semn, de vreme ce ea este raportare la un obiect vizat prin semn ; iar cînd spune, tot atît de ironic, că : „bineînţeles, acest *altundeva* **se găseşte chiar în centrul operei, de vreme ce constituie însăşi raţiunea ei de a fi“ (p. 114) defineşte, în ignoranţa lui, însuşi procesul de interiorizare a exteriorităţii, care constituie esenţa oricărei perceperi subiective a realului. Acest** *aici* **al operei, ca tip particular de „interioritate", nu este decît un anumit mod imaginar de a desemna şi organiza aceşti** *altundeva.*

Racine numai prin lectura mea. Mai mult chiar : opera de artă este un imaginar ; materialitatea ei nu este decît analogonul unui sens care o depăşeşte. Structura colorată nu devine bunavestire sau răstignirea, stratul acesta de vopsea uscată nu arată speranţa sau durerea decît în măsura în care o privire umană îşi proiectează în ele posibilele şi transcede materialitatea lor brută. Sensul tabloului este totdeauna suspendat pe tablou, adică dincolo de el şi niciodată „în" el. Sensul textului lui Racine nu este „în“ textul lui Racine : el nu este decît rezonanţa, prelungirea, ecoul infinit, pe toate planurile, de la cel mai imediat la cel mai subtil şi mai îndepărtat, al experienţei umane care se propagă printr-un limbaj. Orice ar face, criticul este deci un *revelator* al operei, în sensul plin al termenului : nu există operă decît prin el (lucru pe care scriitorii contemporani l-au înţeles foarte bine şi de aceea vor să-i dea în mod explicit cititorului rolul creator pe care, oricum, îl are). Nimic mai zadarnic decît iluzia întreţinută de criticii speriaţi şi de propria lor umbră, care doresc să „se şteargă în faţa unui text care nu i-a aşteptat pe ei pentru a exista” [74] : dispariţie care, epistemologic, este o prostie, iar moral — o laşitate. Este imposibil să-i iei pe Racine şi operele lui drept entităţi existente în sine şi care ar trebui lipite unele de altele printr-o metodă care s-ar elimina pînă la urmă pe sine, pentru a lăsa semnificaţiile obiective să existe în toată puritatea lor. Singura realitate este conştiinţa criticului (şi a istoricului, dealtfel), care vizează, prin totalizarea propriei sale experienţe în domeniul textelor şi al reprezentării scenice, o totalitate semnificativă pe care nu o percepe decît fragmentar, la nivele de înţelegere şi pătrundere variabile.[75] Cu alte cuvinte, criticul nu poate articula diversele sensuri ale teatrului lui Racine, atunci cînd încearcă să reconstituie mişcarea intimă a acestui teatru, decît dezvăluind, printr-o întoarcere reflexiva asupra lui însuşi, principiul unificator al experienţei sale proprii şi multiple în materie de teatru ra- cinian : tot ce ştie, tot ce simte, tot ce

74 **Extras dintr-o scrisoare către ziarul** *Le Monde* **(13 noiembrie 1965). Andre Suares avea aceeaşi dorinţă : „Oricum ai face, ajungi la aceeaşi concluzie : trebuie, înainte de toate, să dispari. Pentru a face o operă valoroasă, aceeaşi lege guvernează talentul criticului şi geniul poetului tragic : prima cerinţă este să te retragi din tine însuţi şi să faci loc obiectului". Ca şi cum teatrul lui Racine nu ar fi cea mai concretă prezenţă a fiinţei sale în operă ! Aceeaşi lege guvernează într-adevăr talentul criticului şi geniul poetului : înainte de toate trebuie să existe.**

75 **Aceste nivele diferă nu numai după** *modul* **lor de percepţie, adică durata proprie conştiinţei (cf. p. 111), dar şi după** *bogăţia* **percepţiei, adică inteligenţa şi cultura personală, care servesc drept indice de refracţie. Dacă criticul este „revelatorul" operei, aceasta se revelă cu atît mai mult şi mai bine cu cît revelatorul este mai puternic.**

descoperă, tot ce ascunde în cursul cercetării sale perseverente şi pasionate. în mod foarte exact, Cogito-ul racinian care trebuie dezvăluit pentru a putea surprinde coerenţa profundă a teatrului lui Racine, este Cogito-ul criticului care îşi însuşeşte tipul de existenţă manifestat şi comunicat prin relaţiile trăite de personajele lui Racine, relaţii resimţite, reluate, *reflectate* de către conştiinţa criticului.

Să nu ne mai fie aşadar teamă să afirmăm că psihanaliza operei raciniene este *psihanaliza psihanalistului.* (Ceea ce este adevărat într-o oarecare măsură şi pentru descifrarea freudiană, dat fiind că orice descifrare a omului, oricît de obiectivă s-ar vrea, nu poate să nu trimită la subiectivitatea care o întreprinde, şi nici să nu fie, după formula lui Barthes, un „test de proiecţie"). Această situaţie de nedepăşit explică de cenici o critică nuar putea să revendice, aşa cum spuneam anterior, un tipobiectiv de adevăr. Dar nici nu se poate reveni la nu ştiu ce adevăr „subiectiv"şi inefabil. Critica nu este un titirezcare se învîrteşte în jurul lui însuşi. Dacă opera de artă nu este, conform postulatului nostru, decît un mod particular de apariţie a aproapelui, iată atunci ce vor să spună analizele precedente : „sensul" unei opere, ca şi „sensul" unei conduite, nu este decît unificarea sintetică de către propria mea conştiinţă a manifestărilor Celuilalt, pe fondul unei intersubiectivităţi comune. Conştiinţa Celuilalt nu-mi este dată ca atare niciodată şi totuşi pot să-mi cunosc aproapele : comunicarea literară nu este nici mai bună nici mai rea decît această comunicare generală, al cărei caz particular este. Dacă nu este niciodată deplină (nu există nici fuziune, nici identificare cu Celălalt), ea admite totuşi grade de pătrundere şi de adevăr, în funcţie de calitatea adeziunii, dispoziţiei şi deschiderii mele. Relaţii ale universului racinian, spuneam noi, *reflectate* de conştiinţa criticului : să adăugăm că este vorba de o conştiinţă atentă^ şi *înarmată.* în măsura în care Cogito-ul criticului dispune într-un anume moment de o posibilitate de auto-elucidare mai completă decît în altul, în măsura în care există o istorie şl, mai ales, o istorie a gîndirii, există un progres şi în luarea de conştiinţă de sine şi de altul, sau, dacă vreţi, o clarificare progresivă a relaţiilor fundamentale ale existenţei de către o reflecţie filosofică ajunsă la un grad mai înalt de maturitate şi de precizie.

Unificarea sintetică a teatrului lui Racine de către conştiinţa criticului nu este aşadar deloc gratuită : ea nu conduce la un adevăr de tip obiectiv (nimeni nu „cercetează trupul şi sufletul" şi

nu poate pretinde să cunoască adevărul despre Celălalt, așa cum cunoaște fizicianul adevărul despre molecule și atomi), dar ea oferă ceea ce Merleau-Ponty numea cu o expresie fericită o *cuprindere concretă,* adică o po

sibilitate de verificare limitată şi pragmatică printr-un contact mereu nou cu obiectul. Test de proiecţie, desigur : totuşi, în măsura în care el permite să se proiecteze cu precizie o reţea semnificativă care nu integrează pur şi simplu cea mai mare „cantitate" de sens, ci îl *integrează calitativ, în mod inteligibil*[76], eu pot să verific validitatea concretă a dialecticii raciniene pe care o constitui împotriva ansamblului de semnificaţii diferite şi divergente, puse în lumină de cercetările pozitive. Este imposibil, totuşi, să acceptăm optimismul cartezian al lui Sartre, care face din această „verificare" o „evidenţă". Amintim textul citat mai sus (p. 115) : subiectivitatea criticului serveşte drept „revelator" obiectivi- tăţii operei. „Conjectura, adevărată sau falsă, serveşte la descifrare. Adevărată, ea este umplută de evidenţă ; falsă, se şterge, indicînd alte direcţii." Spre deosebire de matematică, în critică nici un obiect nu vine să „umple" o evidenţă ; e! nu oferă niciodată conştiinţei o esenţă translucidă în care „lucrul însuşi" s-ar prezenta integral. „Evidenţa" rămîne totdeauna evidenţă *a cuiva* (în timp ce este evident pentru toată lumea, adică pentru nimeni, că 2 + 2 = 4) şi ceea ce este evident pentru Sartre nu mai este absolut deloc evident pentru altcineva. [77] întîlnirea fericită dintre un bun „revelator" subiectiv şi existenţa obiectului său nu dă niciodată un adevăr imuabil, un Racine sau un Mallarme „definitiv". La jumătatea drumului între evidenţă şi arbitrar, adevărul criticii, ca şi acela al filozofiei, *nu încetează niciodată să se caute :* parţial (aderînd totdeauna la o subiectivitate, el rămîne o perspectivă), ajunge totuşi la realitate, pe care o atinge fără să o poată totuşi etala sub privirea lui ; el oferă o imagine mai mult sau mai puţin exactă, mai mult sau mai puţin corectă a lumii de semnificaţii spre care tinde, fără să ajungă niciodată să o epuizeze. Această surprindere a unui absolut- relativ este de tipul adevărului perceptiv şi, de fapt, epistemologic, critica se prezintă ca o percepere de tip particular a Aproapelui. Perceperea aceasta, pe care am numit-o „psihanaliză existenţială" (pp. 224—225) trebuie studiată mai îndeaproape şi trebuie să răspundem

---

76 **în această privinţă poziţia mea este deci exact opusă aceleia a lui Barthes, atunci cînd vorbeşte de „a integra (în sensul matematic al cuvin- tului) cea mai mare cantitate posibilă de limbaj proustian"** *(Eseuri,* **p. 255). „Integrarea" sensului literar nu poate fi niciodată de tipul acesta.**

77 *Vide injra,* **p. 116. Există raţiuni precise pentru această situaţie de fapt. Dacă opera este într-adevăr un mod de apariţie a Aproapelui, nu există, pe de o parte, niciodată o cunoaştere evidentă a Celuilalt (nu există decît evidenţă a sinelui pentru sine şi, în sensul acesta, evidenţa matematică are drept corelativ un obiect ideal, construit de conştiinţă) ; pe de altă parte, cunoaşterea Aproapelui mă angajează în întregime, în fiinţa şi în valorile mele : judecata mea mă judecă. De aceea în critică evidenţa nu poate fi despărţită de persoană, aşa cum se întîmplă în ştiinţe.**

mai precis propriilor noastre întrebări.

1. *A cui* psihanaliză ? Psihanaliză a *operei,* şi nu a *omului,* a unei existenţe imaginare, şi nu a unei *vieţi* reale. Există, din raţiuni pe care le-am examinat la paginile 235—236, un primat ontologic al operei asupra autorului, deşi înţelegerea operei trebuie să treacă de fiecare dată cînd este posibil prin natura raportului ei cu autorul şi să o integreze în- trucîtva în totalitatea sensului ei. Este rezolvată astfel dubla obiecţie pe care Raymond Picard o făcea pe bună dreptate abordării psihanalitice : aceea de a sacrifica specificitatea structurilor literare şi de a o face în folosul reconstruirii aleatorii a unei entităţi psihice dispărute de mai multe secole şi despre care, cel mai adesea, nu ştim aproape nimic. Departe de a fi sacrificate, structurile literare constituie însuşi obiectul analizei, în măsura în care coerenţa lor exprimă o anumită viziune asupra lumii, adică un anumit tip de relaţii existenţiale.

lului este şi o disimulare, se aplică scriitorului şi justifică critica — activitate de explicitare — legea aceasta se aplică, bineînţeles, şi criticului : privirea lui nu vine de undeva din afară, şi nici analiza Li nu e atemporală. El abordează opera din punctul său de vedere, situat în spaţiu şi timp, pe baza unei angajări personale. Limbajul comun spune foarte bine că o persoană este „bine" sau „rău“ plasată pentru a şti ceva. La fel, poţi fi bine sau rău plasat, din punct de vedere istoric, pentru a aprecia o operă. Momentele istoriei nu sînt echivalente, după cum nu sînt nici perspectivele spaţiului. Nu este deci o întîmplare că o inteligenţă pătrunzătoare ca aceea a lui Voltaire a fost opacă la teatrul lui Corneille : şi nici simplă coincidenţă faptul că poeţii Pleiadei, uitaţi timp de două secole, au ieşit din nou la lumină odată cu romantismul. Există simpatii istorice aşa cum există afinităţi individuale. Anumite perioade comunică spontan ; altele pierd orice legătură între ele şi se ignoră. Istoricitatea criticii face ca de fiecare dată cînd descoperă un orizont, să ascundă un altul. Ea îţi permite să vezi în măsura în care te orbeşte. Degeaba am căuta o epocă comensurabilă tuturor celorlalte. Nici o psihanaliză nu este inocentă, nici una nu este completă : fiecare promite exact în măsura în care compromite.fie apel total către libertatea celorlalţi oameni, tot atît de adevărat este şi faptul că diferitele forme de oprimare, ne- lăsîndu-i pe oameni să vadă că sînt liberi, au ascuns autorilor în întregime sau în bună măsură această esenţă (p. 189). Dacă libertatea scriitorului, ca şi aceea a oricărui om, este libertate în situaţie şi alienată chiar de către situaţie, literatura este *alienată* „atunci cînd nu ajunge la conştiinţa explicită a autonomiei sale şi cînd se supune puterilor temporale sau unei ideologii" şi *abstractă* „cînd nu a do- bîndit încă o cunoaştere deplină a esenţei sale“ (p. 190). Altfel spus, dacă literatura îşi creează, în fiecare epocă şi cu fiecare scriitor, propriul ei mit, sarcina criticii va fi, în bună măsură, *de a demistifica.* Ceea ce nu înseamnă deloc că valoarea literaturii ar fi diminuată : revelînd alienarea scriitorului, criticul arată totdeauna şi *modul în care opera o depăşeşte* (depăşire care este cel mai important semn al marilor creaţii) ; „concretizînd" cunoaşterea „abstractă" pe care o literatură o are despre sine, nu se diminuează cu nimic, dimpotrivă, se adaugă la plenitudinea sensului ei. în această privinţă, nu mă tem să afirm că scopul psihanalizei literare este *de a vindeca intrucitva literatura,* în măsura în care orice cură psihanalitică, eliberîndu-1 pe om de miturile personale în care se închide, îl redă lui însuşi. Ideea aceasta îi va face să scrîşnească din dinţi pe cei care iubesc o

literatură descărnată, pură şi nemişcată pentru veşnicie, îmbălsămată în manuale : dragostea lor e numai o perversiune idealistă, o ciudată necrofilie care îi leagă de mumii.

După cum sensul global al unei vieţi, aşa cum apare el altuia, poate să fie exact inversul semnificaţiei date voluntar fiecărui act, tot aşa sensul unei opere literare este adesea opus scopurilor explicite ale autorului. Se ştie că opera lui Rousseau, politic moderată, sau cea a lui Balzac, făţiş conservatoare, au, în contextul lor istoric, un sens revoluţionar. Aşa cum am încercat să arăt eu însumi, piesele lui Cor- neille, care *vor* să proclame triumful unei libertăţi eroice, sînt, *de fapt,* istoria amănunţită a eşecului ei. Şi dacă mi se va obiecta că exemplul acesta aduce a erezie, îmi voi găsi un aliat neaşteptat chiar în persoana lui Raymond Picard,

pe care numai de îndrăzneli profanatoare nu-l putem suspecta ; căci el procedează tot aşa, dar în legătură cu Racine, atunci cînd ne spune că „a fost o greşeală să se pună în opoziţie neputinţa Phedrei cu faptul că e conştientă de responsabilitatea ei. De drept, ea nu e neputincioasă. Se crede o victimă a răzbunărilor cereşti, dar zeii nu sînt altceva decît personificarea limitelor noastre ; iar Phedre ştie că revendicarea libertăţii este infinită... ea este un martor al libertăţii" (*Racine*, Pleiade. I, pp. 742—743), Picard ne propune exact modelul unei psihanalize existenţiale : Phedre „crede" că este o victimă a răzbunărilor cereşti, iar criticul psihanalist demistifică această *falsă conştiinţă :* zeii nu sînt altceva decît personificarea limitelor noastre (observaţi acest „nu e decît" atît de îndrăgit de psihanalist, un fel de etichetă cu marca fabricii). Dar această falsă conştiinţă este numai o formă de rea credinţă sau, dacă vreţi, de rea conştiinţă : Phedre ştie că revendicarea libertăţii este infinită ; faimoasa ei „neputinţă" nu este decît o conduită de renunţare. Aşa-zisa tragedie a fatalităţii, în care s-a văzut un jansenism, este de fapt o mărturie în favoarea libertăţii şi „există în piesa aceasta mult mai mult umanism decît creştinism" (p. 743). Analiza aceasta absolut sartriană mi se pare convingătoare, şi Picard are perfectă dreptate în privinţa lui Racine, dar *împotriva* lui Racine, pentru că nu încape nici o îndoială că autorul gîndea la fel ca personajul său : în Prefaţă, el ne-o prezintă explicit pe Phedre „împinsă de destinul ei şi demînia zeilor" într-o pasiune nele

gitimă şi, spune el, „crima ei este mai degrabă o pedeapsă a zeilor decît o acţiune a voinţei sale". Nici că s-ar putea spune mai

clar. Racine, ca şi Phedre, credea în zei şi în Destin ; de la *Thebaide* la *Athalie,* întreaga operă ni-l arată pe om strivit de sînge, ereditate, istorie, într-un cuvînt de zeii care se vor numi pînă la urmă Dumnezeu şi sub care libertatea umană tremură ca o flăcăruie într-o zi defurtună. Dar Racine se înşeală şi ne înşeală : „De drept, Phedre nu e neputincioasă". Racine, ca şi Phedre, depune fără să vrea mărturie în favoarea libertăţii. Şi atunci apare Picard şi-i demistifică : îl face să-şi dea pe faţă *adevărul,* ocultat de alienarea lui istorică şi de trei secole de comentarii opa- cizante. Pe scurt, Picard îşi asumă pe deplin responsabilitatea lui de critic : angajat, compromis el însuşi total de sensul pe care-l descoperă, ne arată că teatrul racinian, spre marea lui glorie, *vrea să spună* exact contrariul a ceea ce *spune ;* prin aceasta, criticul se contrazice, dar îl psihanali- zează şi îl vindecă pe Racine.[78]

4. Psihanaliză, *cum ?* Bineînţeles, cînd vorbim aici de „psihanaliză" şi de „vindecare", folosim expresii metaforice, menite să sugereze paralelismul anumitor demersuri, şi nu identitatea mijloacelor şi a scopurilor. Există într-adevăr un paralelism al demersurilor, în măsura în care, ca şi psihanaliza, critica îşi propune un anume tip de cunoaştere a Aproapelui (prin unitatea profundă de intenţie care reuneşte manifestări multiple şi divergente) ; şi de asemenea, în măsura în care amîndouă presupun nu o atitudine de detaşare faţă de obiect, precum aceea a fizicianului sau a chimistului, ci de simpatie avizată (psihanalistul este implicat radical în psihanaliza sa, iar criticul în interpretare). Dar scopurile nu pot fi identice, pentru că scriitorii nu sînt nişte bolnavi ■— sau dacă sînt, ei suferă de un rău de a fi, inseparabil de condiţia noastră şi incurabil ; apoi, pentru că un critic are de-a face cu opere şi nu cu oameni, sau, mai exact, dacă îl vizează pe om, e vorba numai de acela care e prezent în operele, şi nu în gesturile sau faptele lui. Rezultă de aici o diferenţă totală de mijloace : în timp ce analistul îşi poate determina pacienţii să trăncănească pe canapeaua sa luni sau

78 **Veţi aprecia la justa valoare scrisoarea din** *Le Monde* **(13 noiembrie 1965) în care Ed. Guitton îl atacă în termenii următori pe vinovatul Pingaud : „Il trimitem aşadar la introducerile ediţiei Pleiade : va vedea ce crede un spirit informat şi perspicace, care nu are nici un fel de ambiţie ideologică, că este necesar să spună pentru a-l pregăti pe eventualul cititor la o lectură a lui Racine". Exemplul nu e cel mai indicat. Din păcate, ca să nu ai nici un fel de ideologie ar trebui** *să nu gîndeşti absolut deloc.* **Să-i recunoaştem totuşi lui Guitton, care doreşte „să se şteargă în faţa textelor", că nu e departe de reuşită.**

chiar ani de-a rîndul, criticul, cel mai adesea, trebuie sa înţeleagă „inflexiunile unor voci iubite, care au tăcut de mult". Chiar şi atunci cînd studiază autori în viaţă sau cînd, în cel mai fericit dintre cazuri, trăieşte chiar în intimitatea lor, ca Sartre cu Genet, faptul acesta poate cel mult consolida poziţia criticului, dar nu i-o schimbă defel : sensul literar pe care îl caută nu i se revelă decît prin semnele scrise ; el nu există propriu-zis decît la nivelul scrierii, în măsura în care aceasta e însufleţită de o lectura. Ceea ce înseamnă că elaborarea critică a „sensului" nu poate fi niciodată tot atît de uşor verificabilă, în rezultatele ei, precum aceea psihanalitică. Şi mai înseamnă că ea nu poate fi niciodată tot atît de complexă, pentru că se exercită pe sisteme expresive limitate, date odată pentru totdeauna, invarianţi elaboraţi în afara oricărei sugestii a anchetatorului. In vreme ce medicul colaborează cu pacientul, deci cu o libertate vie, care se modifică graţie acestui contact trăit, criticul comunică prin semnele scrise cu o libertate încremenită, sau cel puţin prizonieră, cu care şi asupra căreia nu poate să facă nimic. In consecinţă, criticul poate revendica o *convingere,* dar nu poate pretinde în mod legitim la o *certitudine.* Analistul poate să învingă rezistenţele celuilalt, printr-un proces de elucidare elaborat în comun, pentru a-l face să ajungă la o conştiinţă deplină ; dar *rezistă* pe veci, în ceea ce am numit ambiguitatea de nedepăşit a operei literare, o libertate care nu poate li atinsă şi care nu intră în joc. Creaţiei artistice îi este aşadar propriu un mod de a se eschiva, care face ca descifrarea ei să fie totdeauna conjecturală. în această privinţă Roland Barthes are dreptate să sublinieze ceea ce el numeşte caracterul „mişcat" (ca al unei fotografii nereuşite), sau „decepţionat" al sensului literar, chiar şi atunci cînd acesta pare evident.

în acelaşi timp, criticul are un imens avantaj asupra psihanalistului : are de-a face cu subiecţi care îi oferă în operele lor, *deja dată* în stare latentă, însăşi analiza pe care el se străduieşte s-o facă. în timp ce expresia conştiinţei bolnave sau cotidiene se pierde în fantasme sau se risipeşte într-o simplă vorbărie, fantasme şi vorbărie cărora interpretul trebuie să le confere din afară unitatea semnificantă pe care eleo refuză, expresia literară reprezintă cel mai înalt grad de conştiinţă pe care omul o poate avea despre propria sa condiţie : şi chiar dacă această conştiinţă este parţial alienată, marea operă depăşeşte totdeauna alienarea spre o dezvăluire radicală a realităţii umane. Banalitatea sau boala, iată tragedia sensului care fuge de sine însuşi ; literatura este epifania sensului care se găseşte pe sine, ceea ce face ca sarcina criticului să fie în acelaşi timp complicată şi simplificată. Complicată, pentru că plenitudinea sensului pe care el ar vrea să-i elibereze îi depăşeşte întotdeauna posibilităţile. J5implificată, pentru că sinteza sensului a fost deja făcută. Se cuvine să insistăm asupra acestui aspect metodologic al „psihanalizei existenţiale". Nu este deloc vorba de a utiliza categorii *moderne* pentru a înţelege opere *vechi,* ceea ce ar constitui, în ultimă instanţă un anacronism şi un abuz. Mi s-a reproşat astfel că folosesc în descifrarea teatrului cor- nelian o dialectică sartriană a libertăţii, în timp ce schema libertară a lui Corneille era molinistă. Genul acesta de aplicare a instrumentelor intelectuale contemporane la opere ale trecutului ar fi aşadar un procedeu arbitrar şi antiisto- ric. Criticul care s-ar închide într-o doctrină psihologică sau ontologică recentă pentru a „înţelege" trecutul ar fi tot atît de ridicol ca acei oameni de ştiinţă care îşi închipuie că j ştiinţa „bună", singura care contează, nu poate fi decît cea de ultimă oră. Obiecţia ar fi valabilă dacă instrumentele înţelegerii filozofice ar fi de acelaşi tip cu instrumentele cunoaşterii ştiinţifice, adică *exterioare obiectului lor.* Or, lucrurile nu stau deloc aşa ; cel mai bun răspuns la obiecţia aceasta, pe care mi-a făcut-o Georges Poulet într-un schimb de corespondenţă, mi-l oferă, pare-mi-se, chiar el, într-un foarte frumos text pe care îmi va permite să-i citez : „Nimic mai uşor decît să faci să apară în fiecare epocă, fără să forţezi lucrurile, fără să «trişezi», o psihanaliză, o fenomenologie, un existenţialism, care au fost creaţiile *sui generis* ale acelei perioade. S-ar putea spune chiar că funcţia esenţială a literaturii fiecărei epoci este aceea de a se

constitui într-o filozofie mai fundamentală, mai intimă, mai strîns legată de experienţa umană decît metafizica «oficială» a
aceloraşi vremuri. De aceea nu poate fi vorba de a transplanta la Pascal existenţialismul lui Kierkegaard, al lui Nietzsche sau Heidegger, ci de a face să reapară fondul realmente existenţialist care este trăsătura caracteristică a lui Pascal (este şi a fost întotdeauna — chiar şi în propriii lui ochi)." Mi se pare că textul acesta capital defineşte cu exactitate natura comunicaţiei literare şi filosofice care întemeiază critica. Dar se uită totuşi un lucru : dacă literatura fiecărei epoci se constituie într-o filozofie „mai fundamentală" şi „mai intimă", definind astfel acea zonă de înţelegere trans-istorică pe care, în ceea ce mă priveşte, am revendicat-o totdeauna, diferitele momente ale istoriei nu sînt totuşi echivalente : dacă spunem că din secolul al XVII-lea pînă în al XX-lea istoria *progresează,* aceasta înseamnă, aşa cum spunea Sartre despre scriitor, că omul nu poate deveni in aceeaşi măsură conştient de sine în toate epocile, că anumite aspecte fundamentale ale condiţiei sale îi sînt ascunse de natura variabilă a alienărilor pe care le suferă : progresul gîndirii, inseparabil de mişcarea istoriei, constă aşadar într-o *explicitare din ce în ce mai precisă* a totalităţii structurilor existenţiale. Nu este vorba de a-l transplanta pe Kierkegaard sau Nietzsche la Pascal, dar „fondul realmente existenţialist" al lui Pascal nu poate fi pe deplin perceput decît în lumina lui Kierkegaard şi Nietzsche, după cum Cogito-ul nu poate fi „regăsit" la sfîntul Anselm decît pentru că s-a manifestat limpede la Descartes. Deoarece criticul este el însuşi înrădăcinat în propria lui istorie, înţelegerea trecutului trece necesarmente prin aceea a prezentului : numai retrospectiv, graţie psihanalizei sau existenţialismului elaborate *de atunci încoace,* el poate percepe mai bine semnificaţia analizei raciniene sau a existenţialismului pascalian. Schema libertăţii sartriene ne permite să înţelegem tot ce era valabil în schema molinistă şi, în măsura în care, după expresia iui Poulet, literatura constituie o înţelegere „mai strîns legată de experienţa umană decît metafizica «oficială» a aceloraşi vremuri", măreţia teatrului cornelian constă tocmai în faptul că incarnează, la modul implicit, o dialectică a li- bertaţii care nu va fi explicitată teoretic decît trei secole mai tîrziu.

A-l psihanaliza pe Racine sau a-l existenţializa pe Pascal nu înseamnă deci, în nici un caz, a comite un anacronism sau a atenta la integritatea autorilor respectivi. Aşa cum notează foarte bine Georges Poulet, există la Racine şi la jansenişti o adevărată „psihanaliză augustiniană" : „Fiinţa umană este concepută ca fiind compusă dintr-o suprafaţă şi un fond, obscur, de nepătruns, şi totuşi centru şi principiu determinator al tuturor acţiunilor şi gîndurilor noastre". Numai că, să-i înţelegi pe Racine în secolul al XX-lea nu înseamnă să-i înţelegi după psihanaliza *lui,* ci după *a noastră,* în măsura în care cea de-a doua înseamnă depăşire dialectică a celei dintîi, adică o conservare şi o negare a ei. Psihanaliza noastră nu este exterioară teatrului racinian, impusă cu forţa : ea nu face altceva decît să reia, *la un nivel de elucidare mai avansat din punct de vedere istoric,* tema- tizarea deja constituită în opera lui Racine.[79] La fel se petrec lucrurile şi cu filozofia : aşa cum nota Merleau-Ponty, dacă Descartes, Spinoza sau Leibniz îşi mai păstrează şi astăzi adevărul, aceasta se întîmplă în măsura în care cercetarea noastră coincide cu a lor, depăşind-o. „în ciuda aparenţelor, sistemul nu a fost niciodată decît un limbaj (preţios în această calitate) de traducere a modului cartezian, spi- nozist sau leibnizian de a se situa în raport cu fiinţa şi, pentru ca filozofia să dureze, este suficient ca raportul acesta să rămînă o problemă, să nu fie considerat de la sine înţeles... Se încearcă astăzi să se formuleze în mod direct acest raport, şi aşa se explică faptul că filozofia se simte la ea acasă pretutindeni acolo unde el există... [80] Diversele moduri de a înţelege omul, diversitate care constituie *philosophia perennis,* nu sînt aşadar nişte sondări discontinue, pe care fiecare epocă le face izolat în profunzimile condiţiei noastre : adevărul lui Pascal nu este, aşa cum pare a spunePoulet, dat odată pentru totdeauna la Pascal (ceea ce ne-ar conduce, sub o altă formă, la faimoasa „admiraţie istorică") ; istoria nu este imobilă şi, pentru noi, adevărul lui Pascal *a devenit adevăr.* El constă în raportarea pascaliană la existenţă, raportare care dăinuie după explozia şi dispariţia sistemului şi pe care noi o putem reasuma din punctul nostru de vedere şi în situaţia noastră. Ne vedem de aceea obligaţi să precizăm aici pe scurt relaţiile dintre critică şi filozofie, schiţate anterior.

Dacă există, aşa cum credem noi, un destin conjugat al celor două demersuri, ele nu sînt totuşi identice ; dacă critica trebuie

79 **Dealtfel, exact acesta este raportul dintre teoria freudiană şi mitologia greacă, prima elaborîndu-se ca reflecţie asupra temelor spontane ale celei de-a doua, plecînd de la o nouă situaţie istorică a cunoaşterii.**

80 *Semne,* **p. 199.**

www.fratiabucuresti.ro

să caute un tip de inteligibilitate elaborat în vecinătatea filozofiei, totuşi critica şi filozofia diferă. Mai întîi prin obiectul lor : acela al filozofiei este mai general, pentru că ea înţelege să cuprindă structurile existenţei în toate manifestările ei, în timp ce critica nu vizează decît expresia realităţii umane într-un sector particular : acela al artei. Dar critica literară nu e nici o filozofie a artei, chiar dacă în ultimă instanţă implică totdeauna una : înţelegerea filozofică, fie ea şi concretă, merge de la individual la universal ; înţelegerea critică, urmînd mişcarea expresiei literare pe care o vizează, merge de la universal la individual. Ea trebuie să înţeleagă nu natura tragediei, ci *această* tragedie a lui Racine. Filozofia *abstrage* sensul uman pe care literatura îi *incarnează.* Este o diferenţă de orientare, căreia îi corespunde necesarmente o diferenţă de metodă şi o diferenţă de spirit.

Paradoxul propriu cercetării filozofice este că, deşi ştie că Sistemul este imposibil şi că va fi mereu suspendat în istorie, ea trebuie totuşi să fie sistematică. Lucrul acesta este specific filozofiei propriu-zise (şi îl deosebeşte pe filozof de gînditor şi de eseist), şi, din punctul acesta de vedere, reflecţia unui Heidegger sau a unui Sartre nu este nicidecum mai puţin „sistematică" decît aceea a predecesorilor lor. Paradoxul, sau, dacă preferaţi, contradicţia aceasta constituie însuşi motorul unei înţelegeri a structurilor existenţei care se vrea totală. Fenomenologic, raţionalist sau marxist, „sistemul" este *limbajul* obligatoriu al filozofiei, ca să reluăm ex-

presia lui Merleau-Pontv, chiar dacă filozofia nu dăinuie decît dincolo sau dincoace de sisteme. Dar poate şi trebuie oare critica literară să fie sistematică, în acelaşi sens ? Se pare că aşa gîndesc criticii inspiraţi de ştiinţele umane, care vor să instituie un limbaj de o asemenea rigoare încît, în- chizîndu-se asupra lui însuşi, ar închide în el esenţa operei de artă. în ceea ce ne priveşte, nu putem crede că limbajul criticii va deveni vreodată un logos perfect articulat, aşa cum vor să fie, fiecare în felul său, ştiinţele umane şi filozofia. Ni s-a reproşat de mai multe ori că am fi *eclectici :* vorbind de „filozofii existenţiale" la plural, fără a desemna pe nici una anume, utilizînd categorii luate de peste tot, cînd heideggeriene, cînd sartriene, cînd merleau-pontyene, ca să nu mai vorbim de oportunele întoarceri la Marx, Hegel sau chiar Descartes, ar însemna că folosim orice mijloace, bune sau rele, în detrimentul oricărei consistenţe intelectuale. „Care vă e sistemul ?“ am fost întrebat odată, aşa cum ceri unui jucător sa-şi arate cinstit cărţile. O spun deschis : nu am nici un „sistem"şi analiza existenţială apărată aici nu propune şinici

nu presupune vreunul. Dar ceea ce ar fi o tară esenţială pentru un filozof, mi se pare a fi virtute necesară laun critic, şi iată de ce : critica nu poate să fie *aplicare* la literatură a unei descifrări elaborate *în afara ei,* în sensul în care se vorbeşte de „aplicaţii" practice ale diferitelor ştiinţe. Critica nu este nimic altceva decît o anumită *experienţă a literaturii,* care poate să fie urmărită la mai multe nivele. Semnificaţia imediată a unei reprezentări teatrale este elaborată în foiletonul dramatic, dar semnificaţia ultimă a unei piese, sau mai degrabă orizontul ei semnificativ, nu pot fi găsite în acelaşi fe^ Departe ca diversele semnificaţii la care se ajunge în urma diverselor contacte să se reunească singure într-o convergenţă fericită, ele sînt, dimpotrivă, cel mai adesea contradictorii, şi căutarea unui sens global nu este nimic altceva decît un efort de a gîndi şi lega contradicţiile acestea, de a se situa într-un punct din care să poată fi încercată *înţelegerea* şi *rezolvarea* lor. Dar punctul acesta este virtual, şi nu real, el indică o direcţie, şi nu un terminus al cercetării. Există, spuneam noi, o convingere şi nu o certitudine sau, mai exact încă, nu atît o convingere cît un *demers.* Cel care vrea să găsească în mod efectiv punctul în care contradicţiile sînt rezolvate, în care totalitatea sensului este desăvîrşită, în care omul devine diafan pentru om şi Celălalt este perceput ca Sine iar Şinele coincide perfect cu el însuşi, cel care postulează posibilitatea aceasta, fie numai şi în principiu, sau la limită, acela revine la hybris-ul nesăbuit al raţionalismului hegelian şi întronează, sub pretext că face ştiinţă, un idealism absolut. Poţi să te apropii tot mai mult de centrul unei opere sau al unei vieţi, dar în mod asimptotic, fără să-i atingi vreodată, pentru bunul motiv că „centrul" acesta nu există nici o clipă : totdeauna, *el va să fie.* Acesta este sensul obiecţiei adusă de Merleau-Ponty analizei existenţiale, aşa cum o concepe Sartre : „Mi-e greu să regăsesc «alegerea fundamentală» a acelui Descartes absolut despre care vorbea Sartre, acela care a trăit şi a scris odată pentru totdeauna acum trei secole, şi aceasta poate tocmai pentru că Descartes însuşi nu a coincis nici o clipă cu Descartes : ceea ce este el pentru noi, cînd îi citim textele, este rezultatul unui proces, al unei reacţii a lui însuşi asupra lui însuşi, iar dorinţa de a-l cunoaşte chiar la origini este iluzorie, dacă e adevărat că Descartes nu este o «intuiţie centrală», un caracter absolut, ci discursul acesta la început şovăielnic, care se afirmă prin experienţă şi exerciţiu, care se învaţă pe sine însuşi, încetul cu încetul, şi care nu încetează niciodată să năzuiască spre ceea

ce a exclus chiar el cu hotărîre" *{Semne,* **p.** 165). Centrul acesta, care constituie sensul fundamental al cartezianismului, i se arată criticului tot timpul, ca şi lui Descartes însuşi, ca *orizont* spre care par să conveargă liniile divergente ale cartezianismului ; dar îi e caracteristic orizontului să dea înapoi exact în clipa în care crezi că ai ajuns la el : poţi să te îndrepţi spre el, dar nu şi să-i atingi. în măsura în care ambiguitatea existenţei umane nu poate fi depăşită, ambiguitatea expresiei sale concrete în literatură nu poate fi împrăştiată. Trebuie să ne resemnăm : aşa cum bine spunea Du Bos, critica rămîne totdeauna *aproximare.*

Vom adăuga numai (dar în aceasta constă toată diferenţa) : aproximare *metodică.* Nu ne-am închipuit nici o clipă că o comunicare literară ar fi o comuniune inefabilă, şi eseul de faţă afirmă exact contrariul. Desigur, critica necesită o simpatie, dar, aşa cum am mai spus, *înarmată,* bazată pe toate cunoştinţele pertinente pe care i le poate oferi epoca. Toată problema este de a le folosi cum trebuie, căci, după expresia lui Rabelais, ştiinţă fără conştiinţă înseamnă pierzanie a sufletului, dar şi a artei. Dacă e adevărat că demersul critic nu este o explicare, ci o explicitare a operelor literare, înseamnă că opera trebuie să indice ea însăşi natura mijloacelor de investigaţie apropiate [81] : Roland Barthes a înţeles foarte bine bine lucrul acesta, atunci cînd scrie că „în critică, nu există nici o interdicţie, ci numai exigenţe şi, ca urmare, rezistenţe", şi că „pertinenţa" criticii trebuie căutată în obiectul ei. Dar, dacă aşa stau lucrurile, este imposibil să ţi se indice, aşa cum ar vrea Barthes, *odată pentru totdeauna,* la plecare, natura particulară a explicitării pe care o cere opera, pentru a constitui apoi critica într-un limbaj circular de o perfectă coerenţă internă. După părerea mea, critica trebuie să renunţe la legămîntul acesta de puritate şi să se accepte aşa cum este : *un limbaj bastard.* La ficcare cotitură, ca să spunem aşa, înţelegerea trebuie să se modeleze după obiectul său, altfel îl pierde şi se pierde în propriul ei sistem. Nu vrem să spunem că o anumită operă necesită o elucidare psihologică, iar alta o abordare ideologică, ci că un anumit aspect, un anumit moment al operei se cere a fi înţeles pe plan psihologic, iar altul pe plan ideologic şi uneori pe amîndouă planurile (sau pe mai multe), simultan. Privirea critică nu este ochiul imobil al unei camere de luat vederi, fixată într-o poziţie bună : este, ca să folosim

81 **Iată de ce trebuie să observăm** *caracterul* **cel mai adesea** *fortuit* **al experienţei critice veritabile, cu alte cuvinte caracterul ei** *concret.* **Spitzer spune foarte bine : „De ce afirm că este imposibil să se dea cititorului o metodă raţională care să fie aplicată purist cu punct la opera de artă ? Pentru că primul pas, de care totul depinde, nu poate niciodată să fie prevăzut : trebuie ca el să se fi produs deja. Primul pas este tocmai conştiinţa că ai fost impresionat de un detaliu, urmat de convingerea că detaliul acesta este legat de esenţa operei,** *(op, cit-,* **pp. 26—27). Jean Rousset, pe de altă parte, remarcă şi el pe bună dreptate : „Nu trebuie ca instrumentul critic să preexiste analizei. Cititorul va rămîne disponibil, sensibil şi atent, pînă în clipa cînd va apare semnalul stilistic, faptul de structură neprevăzut şi revelator..." *(op. cit.,* p. XII). Ceea ce nu înseamnă că un critic trebuie să fielipsit de ceea ce voi numi „structuri teoretice de primire", pentru a reveni la un simplu impre sionism, ci că, în domeniul criticii, elucidarea teoretică nu poate fi un procedeu mecanic, o regulă sau o grilă delectură pe care ai aplica-o cu voioşie cînd unui autor, cînd altuia : nupoate fi vorba decît de un instrument întru totul suplu. într-un cuvînt,** *înţelegerea teoretică trebuie să fie armatura, şi nu corsetul sensului.* **Să ia act de aceasta şi Robert Kanters.**

irumoasa expresie a lui J. Starobinski, un „ochi viu“ care se mulează fidel, prin tatonări succesive, pe obiectul pe care îl priveşte. Critica *înseamnă continuitatea unui scop prin discontinuitatea unor mijloace.* Atunci cînd spunem că ea este „unificatoare" şi „totalitară" afirmăm că rămîne totdeauna dincoace de unitate şi de totalitate : cînd spunem că este deschisă, afirmăm că este imperfectă. Nu eliberează niciodată vreo esenţă ideală, ci regăseşte, cu mai mult sau mai puţin succes, mişcarea unei existenţe. După cum Cogito-ul filozofic nu-şi recuperează niciodată prereflexivitatea, tot aşa, ceea ce am numit Cogito critic nu devine niciodată translucid. Putem da aici o dovadă prin absurd : de fiecare dată cînd critica se vrea aplicare rigidă a unui sistem oarecare de descifrare (psihologică, sociologică, estetică, filozofică etc.), în loc să ţină cont de rezistenţa pe care obiectul i-o poate opune la un moment dat şi să-şi schimbe traseul, ea sfîrşeşte invariabil prin a o suprima. în această privinţă, chiar dacă pripite, obiecţiile lui Raymond Picard împotriva criticilor „reducţioniste", indiferent de tipul lor de reducţie, sînt pe deplin justificate. Pînă la urmă decupajul lor dezarticulează opera, restructurarea lor o destructurează, iar explicaţia o face să dispară.

Dar atunci, va fi oare această „aproximare metodică" şi o aproximare *metodologică,* deosebită de îndoiala carteziană care facea să ţîşnească, în ultimă instanţă, siguranţa uimitoare a Metodei ? Trebuie să fim atît de sinceri şi de cinstiţi încît să recunoaştem că da. Nu există la întrebarea noastră : „psih-analiză, cum ?“, un răspuns care să poată fi cuprins într-o simplă formulă. Dar, ni se va spune, ce înseamnă o analiză

fără metodă ? Analiza pe care o propunem este nu atît o problemă de metodă, cît una de orientare fundamentală a cercetării; ea defineşte nu atît o anumită sferă de cunoştinţe, cît un anumit climat de înţelegere. Nu există cale regală pentru accesul intim la operele literare ; nu există vreo „metodă" care să ne asigure evitarea oricărui risc ; nu ştiinţă ci iscusinţă. Ni se pare că, în măsura în care literatura este expresie a unei viziuni concrete asupra destinului nostru, şi în măsura în care diversele filozofii ale existenţei s-au consacrat tocmai elucidării concretului, critica trebuie în mod firesc să apeleze la rezultatele lor, adică la instrumentele conceptuale pe care acestea şi le-au făurit şi la răspunsurile, mereu limitate şi parţiale pe care le oferă ele. Este vorba deci nu atît de o *metodă,* cît de un *cadru* de cercetare, în interiorul căruia analiza trebuie să se mişte cu disponibilitate şi supleţe. Este evident astfel că un studiu asupra privirii la Racine se va lăsa în mod firesc călăuzit de studiul lui Sartre asupra privirii, cu atît mai mult cu cît raporturile de agresivitate şi de împietrire sado- masochistă pe care le descoperă fenomenologia sartriană convin perfect universului racinian.[82] Dar Emmanuel Mounier a arătat foarte bine că analiza lui Sartre este pe alocuri schematică şi insuficientă [83] : privirea îndrăgostită şi idealizantă pe care poetul o îndreaptă asupra fiinţei, privirea lui Blake, a lui Hugo sau Claudel, nu poate fi redusă la schema din *Fiinţa şi Neantul;* dacă vrea să fie fidel obiectului său, criticul va trebui aşadar să apeleze la filozofii diferite, personaliste sau de alt tip. Dat fiind că nici o filozofie nu este comensurabilă totalităţii experienţei umane, vom fi deci nevoiţi să cerem de la fiecare lămuriri asupra acelui aspect al existenţei umane pe care l-a pus cel mai bine în evidenţă ; vom ajunge să-i corectăm pe Heidegger prin Sartre, şi pe Sartre prin Merleau- Ponty, chiar dacă va trebui să ne întoarcem pentru anumite opere, cum este teatrul cornelian de pildă, care se bazeaza în întregime pe raporturile umane dintre Stăpîn şi Sclav, la schemele atît de admirabil dezvoltate de Hegel. Este oare criticul un fel de animal filozofic nevertebrat, un fel de femeie-şarpe care se încolăceşte la întîmplare în jurul textelor ? Şi cum se face oare această faimoasă „integrare" a semnificaţiilor pe care ştiinţele umane sau istoria sînt incapabile să o înfăptuiască ? Cum poate o poziţie ideologică, care nu este ea însăşi integrată, să furnizeze principiul unei integrări ?

82 **Este schema utilizată de J. Starobinski în „Racine şi poetica privirii".** *L'Oeil vivant (Ochiul viu).*

83 **în** *Introduction aux existentialismes (Introducere in existenţialisme).*

Voi repeta pentru critică ceea ce am afirmat despre psihanaliză : nu poate da decît ce are. Ceea ce nu are şi nici nu poate, evident, avea, e un sistem teoretic capabil să asigure o totalizare efectivă a sensurilor unei opere. Este suficient, pentru ca sarcina ei să fie utilă şi fecundă, ca ea să posede principiul unei totalizări *posibile,* adică o anumită înţelegere fundamentală a realităţii umane şi a modului în care aceasta produce sensurile. Iată care va fi răspunsul meu teoretic la reproşul de eclectism. Oricare ar fi divergenţele sau diferenţele dintre ele, filozofiile existenţiale oferă un tip de înţelegere perfect definit, în cadrul căruia îţi este îngăduit să te mişti, chiar şi contradictoriu. Ar exista un eclectism ideologic [84] dacă s-ar lua o fărîmă de platonism, un pic de kantianism şi niţel hegelianism şi s-ar amesteca totul într-un soi de uriaşă şi vagă salată. Dacă e adevărat, aşa cum s-a spus, că viaţa înseamnă o schimbare perpetuă în interiorul unei permanenţe, atunci filozofiile existenţei constituie ecleraje succesive, ba chiar şi opuse, ale relaţiilor noastre fundamentale, în cadrul aceluiaşi demers. Oricît de diverse ar fi, categoriile lor gravitează în jurul unui centru comun ; contradicţiile lor se articulează în jurul aceloraşi probleme şi trec prin aceleaşi puncte de înţelegere, la precizarea cărora ele contribuie. Astfel, pentru a reveni la exemplul deja citat, o analiză a privirii în literatură [85] poate şi trebuie să se inspire, de la caz la caz, din interpretările lui Sartre, Merleau-Pontv, Mounier sau
Marcel, în funcţie de pertinenţa lor faţă de opera studiată, fără ca aceasta să constituie cîtuşi de puţin o trădare sau o incoerenţă : aici, contradicţiile nu sînt nişte antinomii sterile ale unor termeni univoci, ci raporturi variabile de complementaritate dialectică. Pe scurt, tot ce putem şi trebuie să cerem unei critici adevărate este să fie o *semantică filosofică,* să posede o teorie inteligibilă a sensului, conştientă, pe cît permite momentul istoric în care se elaborează, de raporturile esenţiale cu sine însăşi, cu ceilalţi şi cu lumea, raporturi de la care se constituie toate semnificaţiile umane.

4. CE ESTE CRITICA ?

84 **Se cuvine să deosebim eclectismul acesta ideologic de demersul care constă, pentru orice reflecţie modernă, în combinarea şi integrarea diverselor aspecte ale psihanalizei, sociologiei etc., în sinteza practică şi necesară a unei înţelegeri unificate.**

85 **Sau în pictură. Cf. recentul studiu al lui Jean Paris** *L'Espjce ei le regard (Spaţiul şi privirea)* **(Le Seuil, 1965).**

Refuzînd „verosimilul critic" denunţat pe bună dreptate de Roland Barthes *(Critică şi Adevăr,* pp. 14 *sqq),* pentru că este o adunătură de platitudini, incoerenţe şi clişee care constituie „bunul gust" şi „stilul frumos" al comentariilor tradiţionale, o critică demnă de numele ei începe prin a fi o autocritică. Trebuie să-şi cunoască propriile postulate pentru a-şi putea revendica propriile certitudini. în aceasta constă rigoarea ei, care nu înseamnă deloc rigiditate : ştie încotro se îndreaptă, ştie ce caută, sau, mai degrabă, direcţia în care trebuie să caute. Ştie ce poate şi ce nu poate găsi. îşi cunoaşte limitele. Ştie că lămuririle pe care le aduce nu vor fi niciodată o elucidare totală. Ştie că, în măsura în care descoperă, ascunde, şi că, din această cauză, mişcarea ei de totalizare nu poate să ajungă la o totalitate de cunoaştere, şi nici efortul ei de unificare la o unitate a sensului. Ştie că este o dialectică vie, deci incompletă. Desigur, ştie de asemenea că are posibilitatea de a circumscrie, cu tot mai multă precizie, focarul radiant al operei de artă (de aceea implică un *cadru* de gîndire) ; şi mai ştie că nu poate stabili o ecuaţie exactă între intenţionalitatea profundă şi toate semnificaţiile pe care le propune ea (de aceea nu poate fi *sistem).* Merleau-Ponty spunea că o filozofie concretă nu este o filozofie fericită : este tot atît de adevărat şi în ceea ce priveşte critica pe care o numim concretă. Contrar părerii scepticului, amîndouă îşi dau seama că există un adevăr al raporturilor dintre om şi lume, dar că orice expresie este parţială şi „profilată", şi că nu se poate face o adiţionare a tuturor profilurilor. Să admitem că, privite ca încercări teoretice, critica şi filozofia sînt un adevărat chin al lui Tantal : ele caută de fiecare dată, din toate puterile, să facă o carte „definitivă", la care nu vor ajunge niciodată.

Ni se pare deci că la întrebarea pusă la început : „nefericirea criticii să fie oare o tragedie?" (p. 121) ar trebui să răspundem sincer că da. Dar ar însemna să nu punem bine problema, dacă am situa-o în întregime, aşa cum am făcut pînă acum, *pe planul cunoaşterii.* Noua ca şi vechea critică îşi fac iluzii atunci cînd se cred într-un *pur raport de obiectivitate* cu opera şi pe cale de a constitui, în ceea ce-o priveşte, o ştiinţă cumulativă şi impersonală. „Cogito-ul criticului" a cărui analiză am schiţat-o, ar fi radical denaturat dacă am vedea în el un simplu proces de elaborare teoretică : el este înainte de toate *o activitate practică,* un tip particular de praxis, şi nu de cunoaştere. O critică existenţială, spuneam noi (pp. 252—253), nu poate fi întemeiată decît pe existenţa criticului. Să tragem acum toate consecinţele

acestui fapt. Eroarea comună unui mare număr de reprezentanţi ai şcolilor tradiţionale sau moderne este de a-şi închipui că activitatea lor se limitează la a analiza *ceea ce este* ; odată ce au fost stabilite sensul şi geneza operelor, fie că s-a apelat în scopul acesta la istorie şi la psihologie, sau, mai recent, la psihanaliză şi la sociologie, la fenomenologie şi dialectică, deci odată ce şi-a îndeplinit sarcina, criticului nu i-ar mai rămîne decît să se retragă discret în vîrful picioarelor. Ceea ce a fost sau cea ce este, este, prin definiţie, ceea ce trebuia să fie.[86]

Racine sau Campistron, Moliere sau Poisson, toţi sînt în mod egal produşi de un determinism universal ; fiecare la rîndul său şi toţi împreună contribuie la expresia unei culturi ale cărei semne sînt, semne mai mult sau mai puţin importante, care trebuie descifrate. *At* însemna să ne înşelăm profund în privinţa sensului criticii. Căci criticul nu este nici servitor, nici spectator, nici „secretar al publicului", ca Sarcey, nici umbră palidă care face tot ce poate pentru „a se şterge" în faţa textelor, precum acei şoareci universitari care nu doresc decît să ajungă mai repede în cotloanele lor. Nu este nici un savant aplecat peste retorte şi alambicuri în care s-ar fabrica literatura, sau un medic care ar rosti un diagnostic infailibil. Vechi sau noi, tradiţionale sau moderniste, „modeste" sau agresive, „prudente" sau sistematice, criticile „obiective" au o trăsătură comună (şi acesta e motivul pentru care le-am grupat în acest volum) : ele uită, vor, sau se fac că uită *propria persoană a criticului,* individ stînjenitor de care doresc să se descotorosească, aşa cum o face ştiinţa cu savantul.

Este o dorinţă absurdă ; iar atitudinea aceasta de evadare, pe care am descoperit-o şi denunţat-o sub formele ei multiple, nu este decît un subterfugiu minor pentru a scăpa de o responsabilitate adevărată. Pentru că, aşa cum am constatat-o de nenumărate ori în cursul acestui eseu, nu mă găsesc în faţa unei opere ca în faţa plenitudinii unui obiect care este sau care a fost : opera *va să fie şi o voi face să fie.*[87] Totuşi am greşi dacă nu am trage concluzii decît pe plan *epistemologic,* aşa cum am făcut

86 **Renan a avut suficientă logică pentru a trage toate consecinţele acestui pozitivism filozofic : „Să foloseşti cînd lauda, cînd blamul, nu dovedeşte o metodă prea bună. Trebuie să iei opera** *drept ceea ce e,* **perfectă în ordinul de realitate care este al său, reprezentînd eminamente ceea ce reprezintă şi nu să-i reproşezi ceea ce nu are. Ideea de greşeală nu-şi are locul în critica literară... Fără îndoială nu este totul perfect, dar o lucrare este în general** *ceea ce poate să fie" (L'Avenir de la Science, Viitorul ştiinţei,* **subliniat de noi). Renan are cel puţin onestitatea să conchidă că, atunci cînd critica este limitată la cunoaşterea faptelor, orice consideraţie asupra valorilor este exclusă.**

87 **Actorul este mai puţin naiv decît criticul : el ştie că totdeauna orice text** *trebuie interpretat.*

pînă acum. Sensul pe care opera literară îl poartă în ea nu este o posibilitate moartă, înscrisă odată pentru#totdeauna în lucruri : este o posibilitate prizonieră a unui ansamblu de semne, pe care o eliberez şi căreia îi dau viaţă, nu în calitate de semnificaţie care ar viza un aspect al lumii sau un moment al istoriei obiective, ci care *m'a* vizează, pentru că este *a mea.* Preacurat sau impur : dragostea lui Tristan şi a Isoldei *mă judecă,* este însăşi măsura fiinţei mele. *Orice critică nu este descifrare decît pentru a deveni înfruntare.* Orice ai zice şi orice ai face, actul critic, ca orice act care pune în joc relaţiile noastre fundamentale cu ceilalţi, este, dincolo de elucidarea semnelor, *afirmare de valori.* Bineînţeles, nu se pune problema de a şti dacă autorul trebuia să înlocuiască într-un loc indicativul cu conjunctivul sau să respecte mai bine într-altul regulile de compoziţie pentru a face o operă mai frumoasă : lăsăm genul acesta de critică pedanţilor secolului al XVII-lea sau XX-lea. Noi vom spune, simplu, că dacă orice operă mare este apariţie a Celuilalt, în măsura în care el îmi propune o viziune asupra existenţei şi a mîntuirii, atunci ea este, din adîncurile ei, apel către adeziunea mea. Suprema demnitate a criticului, liber sau nu, este de a-şi da adeziunea, cu admiraţie sau repulsie, cu entuziasm sau indiferenţă, cu dragoste sau ură. Dacă *Tristan şi holda* mă judecă, eu judec *Tristan şi 1 solda.* Dar nu ca de la judecător la împricinat, ci de la om la om, în măsura în care fiecare om îl judecă pe oricare altul.

în zilele noastre, a judeca nu e un act prea bine văzut, ba e chiar vinovat: să explici sau să explicitezi, să structurezi sau să descrii, iată vocaţia criticii. „Menirea criticului nu este să laude, menirea criticului nu este să blameze : menirea criticului este să înţeleagă... Ca să înţelegi trebuie să fii liber, în primul rînd, liber de tine însuţi." [88] Această interdicţie lansată de Andre Suares găseşte ecou chiar şi în ultimul text al lui Roland Barthes, într-un sens diferit însă : „Adevărata critică a instituţiilor şi a limbajelor nu încearcă să le „judece", ci să le *deosebească,* să le *separe,* să le *desfacă“ -.* Desigur, funcţia de judecător devine uşor o impostură, dacă se exersează ca sancţiune a unui conformism colectiv şi face din critic cîinele de pază al „gîndirii-cum-se-cade“. în această privinţă, neîncrederea lui Barthes este foarte adesea justificată.[89] Judecata este o înşelătorie şi în cazul în care criticul are pretenţia incredibilă de a se considera „superior" întru- cîtva scriitorului. Să te faci judecător este, prin definiţie, suspect : în numele cui, şi pentru ce ? Judecata, ca şi orice alt lucru, poate fi bine sau rău folosită, dar să te abţii să o foloseşti este cu neputinţă. De drept, ar însemna să trădezi obligaţia etica pe care o impune orice operă adevărată, aceea de a răspunde chemării ei. Criticul care vrea să aibă transparenţa sticlei, să fie ca o oglindă sau ca o lupă, se eschivează, distrugînd astfel însăşi esenţa comunicării literare. în fapt, neutralitatea aceasta vidă este imposibilă şi „ca să fie subversivă, critica nu are nevoie să judece, este suficient să vorbească despre limbaj, în loc să se folosească de el" [90]. Ceea ce spune Barthes este perfect adevărat şi, cum orice critică vorbeşte despre limbaj, nu există, lucru pe care l-am constatat de nenumărate ori, critică „inocentă". Dar am impresia că în această privinţă poziţia lui Barthes este echivocă, şi că el preferă, în locul unei judecăţi făţişe, una disimulată, care constă în mînuirea unui limbaj distant, ca mijloc folosit de subiectivitate pentru a se ascunde mai degrabă decît pentru a se arăta ; hai să zicem ca mod de revelare negativ, în sensul în care se vorbeşte de „negativul" unei fotografii. Cunoaştem nu de azi de ieri pasiunea aceasta a lui Barthes pentru ceea ce este implicit în literatură ; în critică, unde tot efortul se îndreaptă spre explicit, revelarea persoanei trebuie să fie totală şi sinceră. în măsura în care orice operă „va să fie“, în măsura în care este depăşire a realului spre posibilul uman, eu fac să i se ivească sensul atunci cînd, dincolo de *ceea ce este,* mă expun şi mă compromit total

88 **Citat de R. Fayolle,** *Critica, op. cit.,* **p. 329.**

89 **„Atîta timp cîc funcţia tradiţională a criticii a fost de a judeca, ea nu putea fi decit conformistă, adică conformă intereselor judecătorilor"** *(op. cit-,* **p. 14).**

90 *Critica şi Adevăr,* **p. 14.**

spunînd *ceea ce trebuie să fie.*

De aceea, momentul în care „sensul global" ţîşneşte din nenumăratele semnificaţii, momentul în care surprindem, dincolo de varietatea expresiei, unitatea unei intenţii, momentul acesta, deci, în care se dezvăluie „viziunea autorului asupra lumii" şi pe care îl vînează toată critica actuală, nu este o simplă încoronare a unei cercetări teoretice detaşate : nu poţi să-i înţelegi pe ceilalţi, aşa cum crede cu naivitate Suares, „eliberîndu-te de tine însuţi" ci, aşa cum presimţea Proust, mergînd pînă la capătul şi pînă în adîncul tău însuţi. Unificarea sensului este deci o *exigenţă practică* a înfruntării dintre doi oameni printr-un text, atunci cînd, încetînd să mai degajeze cu o mînă expertă diversele structuri cu diversele lui instrumente, criticul formulează în sfîrşit o judecată de ansamblu asupra universului uman care îl solicită ; atunci cînd, dincolo de semnificaţiile tehnice pe care le acumulează cercetarea lui, se vede obligat să unifice, pentru a spune *da* sau *nu,* sensul profund al unei experienţe care îl pune chiar pe el în discuţie, în fiinţa şi în valorile lui. în definitiv, tocmai momentul acesta crucial este cel care depăşeşte ambiguitatea fundamentală a operei către o sinteză a sensului, aşa cum judecătorul trebuie să depăşească echivocul gesturilor şi actelor în unitatea sentinţei sale : cu mîna pe inimă, *pe răspunderea lui.* Este ceea ce desparte domeniul certitudinii de acela al convingerii, adevărul teoretic de adevărul practic. Dacă există într-adevăr o tragedie a criticii, ea nu este, în nici un caz, pe planul cunoaşterii, în eşecul criticului de a fi Dumnezeu şi al ştiinţei de a fi omniscientă, sau atunci ar fi tragedia oricărei cunoaşteri, o tragedie a relei-credinţe care nu este, la urma urmelor, decît o comedie prin care omul caută zadarnic să-şi depăşească condiţia. Adevărata tragedie este aceea a oricărei activităţi practice în care condiţia umană este, dimpotrivă, asumată : ea constă în alegerea necesară prin care mă pun şi, la nevoie, mă opun, în raport cu celălalt ; ea constă în inevitabila *violenţă* pe care o necesită actul critic, ca orice act care hotărăşte care sînt valorile fundamentale, violenţă pe care criticile „obiective" se străduiesc s-o ascundă punînd-o pe seama cunoaşterii. A gîndi, ca şi a trăi, înseamnă a face o alegere, a-ţi asuma un risc, chiar şi pe acela de a comite o nedreptate sau o greşeală. Uneltele savante nu mai sînt decît cîrje inutile atunci cînd omul trebuie să-şi inventeze sensul vieţii : cu mîinile goale, între patru ochi, de la om la om, măsurînd textul, criticul se

măsoară cu textul, şi-şi dă astfel propria lui măsură. Ascultaţi-1 pe Sartre : „...Funcţia criticului este să critice, adică să se angajeze pro sau contra şi să se situeze situînd" [91]. Scriitorul, spuneam noi, este un om care în opera lui vorbeşte despre om oamenilor : criticul este un om care îi răspunde.

Dar criticul nu răspunde orice şi nici oricum. Dacă restituim activităţii sale statutul şi demnitatea unei întreprinderi personale, nu înseamnă că-l condamnăm la impresionism. Impresionismul (acesta este adevărul lui limitat) este într-a- devăr raportare personală la un text, dar o raportare care ţine de un impuls de moment, de o senzaţie fragmentară şi solitară. Impresionismul tinde totdeauna către solipsism : reacţiile mele de umoare nu mă interesează decît pe mine : sau pot interesa, dar numai sociologic (şi e motivul pentru care sînt citite), dacă eu sînt suficient de reprezentativ pentru un grup sau o clasă socială. Nu e vorba totuşi „să-ţi spui părerea" despre o carte, aşa cum şi-o spune un portar despre unul dintre locatari : adevărata critică nu este reflex, ci reflecţie. Nu cunosc definiţie mai exactă sau mai profundă a menirii sale ultime, decît aceea dată de Baudelaire : „Pentru a fi justă, adică pentru a avea o raţiune de a fi, critica trebuie să fie parţială, pasionată, politică, făcută deci dintr-un punct de vedere exclusiv, dar dintr-unul care să deschidă cît mai multe orizonturi posibile". Aceasta este legea esenţială a criticii : ca şi în literatură, găsim în ea, dintr-o dată şi printr-o postulare simultană, o înrădăcinare subiectivă radicală şi o exigenţă permanentă de universalitate. Dar cum poate oare un punct de vedere „exclusiv" „să deschidă cît mai multe orizonturi posibile" ? Nu există un punct de vedere privilegiat prin nu ştiu ce miracol, un dar al cerului. Punctul acesta de vedere personal, şi totuşi deschis, sau, mai bine zis, *care deschide,* se dobîndeşte'şi se cucereşte. Nu te naşti critic după cum nu te naşti poet : devii prin muncă. Critica trebuie nu numai să integreze toate cunoştinţele pertinente referitoare la obiectul ei (ea traversează deci o „zonă de obiectivitate" şi este modificată de procesul acesta), dar implice şi o conştiinţă deplină a raporturilor ei efective şi afective cu obiectul şi, prin el, cu lumea. Există deci o dialectică proprie criticii, care merge de la subiectul nereflexiv (lectura) la subiectul reflexiv (sinteză a sensului), trecînd prin cunoaşterea obiectului (varietate a nivelelor de semnificaţie), şi în care impresia este negată de cunoaştere pentru a fi în acelaşi timp regăsită şi depăşită de judecată. Dacă subiectivitatea care formulează o judecată este de drept universalizabilă, adică poate în mod

91 *Situaţii I,* **p. 231.**

legitim să facă apel la adeziunea celorlalţi, aceasta se întîmplă pentru că eul criticului, ca şi eul scriitorului, este o subiectivitate *transformată de propria sa muncă* şi, prin aceasta, critica este înainte de toate praxis. Eul „lucrat" al criticului, ca şi acela al scriitorului, nu este un ego preocupat şi închis asupra senzaţiei individuale: dimpotrivă, criticul este în comunicaţie directă şi deschisă cu ceilalţi, pe fundamentul comun al unei cunoaşteri şi al unei istorii pe deplin şi lucid asumate, tocmai pentru că în el, eul *natural* a cedat locul eului *cultural.*

La chemarea scriitorului, criticul nu răspunde deci „orice" şi nici oricum. în recentul său studiu, Roland Barthes aminteşte pe bună dreptate că un critic nu este un cititor obişnuit : operei scriitorului, criticul îi răspunde la rîndul său cu o *operă.* Acest travaliu al eului asupra lui însuşi pentru a deveni subiect universal, acest praxis propriu criticului, pe care l-am descoperit şi descris la scriitor, nu este nimic altceva decît *angajarea în scriere.* A sosit momentul să înţelegem, dacă nu am înţeles deja, că o critică adevărată, deşi utilizează diverse cunoştinţe, nu este un tip special de cunoaştere, care are literatura drept obiect, ci *o ramură particulară a literaturii, care are literatura drept subiect.* în mod foarte exact şi în accepţia deplină a cuvîntului, criticul este un scriitor : un scriitor care scrie despre scriere, aşa cum dramaturgul şi romancierul scriu despre lume. Care este rolul acestei scrieri secunde ? Şi este oare atunci critica un gen literar minor, o literatură parazită ? Toată evoluţia artei moderne dovedeşte exact contrariul. De la *Contra lui Sainte-Beuve,* moment esenţial în creaţia *Căutării* proustiene, de la *Falsificatorii de bani* şi *Jurnalul* gidian, de la *Ulysse* şi *Greaţa,* nu mai există operă literară care sa nu conţină o rellecţie a scriitorului asupra scrierii şi în care scrierea însăşi să nu constituie propria ei contestare. Desigur, raporturile dintre scriitor şi critic diferă de cele dintre scriitor şi sine însuşi : dar criticul este un scriitor cerut de scriitor, în măsura în care orice scriere cheamă
o alta, aşa cum orice act de conştiinţă necesită propria lui luare de conştiinţă şi reluarea, sub forma recunoaşterii, de către celălalt. în sine, literatura este o nevoie imperioasă pe care critica vine să o satisfacă, o nevoie de *dialog,* în care fiecare devine el însuşi confruntîndu-se cu celălalt, în aşa fel încîfr opera literară nu capătă existenţă deplină decît atunci cînd sensul ei vine de la celălalt, decît atunci cînd este *criticată.* „Psihanaliza existenţială'[1], spuneam noi, este în ocurenţă psihanalizarea psihanalistului. Trebuie să mergem şi mai departe : este şi „vindecarea" lui. în măsura în care criticul degajează sensul unei

opere trecînd prin proiectul autorului ei, el îşi descoperă propriile sale „complexe", pe care va trebui să şi le asume. Catharsisul este aici dublu, al literaturii prin critică, aşa cum am văzut, dar şi invers, al criticii prin literatură. Critica scrisă este forma desăvîrşită a acelei contestaţii intime şi reciproce care începe odată cu lectura.

Bineînţeles, există şi false contestaţii care conduc la o pseudo-critică. Dacă literatura, ca orice expresie a omului, poartă amprenta alienărilor sale istorice, în schimb creaţia autentică reuşeşte totdeauna, într-un fel sau altul, să le trans- ceadă. Se pare că, dimpotrivă, critica a fost multă vreme victima unei alienări radicale, care i-a ascuns propriul ei ţel, şi de care abia acum începe să se elibereze. Nu este deloc o întîmplare că raporturile dintre critică şi literatură prezintă aspectul unei îndelungate ostilităţi, ca să nu spunem al unui război necontenit. Cînd, de la Malherbe la Boileau, trecînd printr-o armată de Chapelain şi de d'Aubignac, pedanţii secolului al XVII-lea aveau pretenţia să conducă Parnasul, sau cînd, la apariţia fiecărei opere clasice mari, se găsea vreun funcţionăraş al condeiului care să o atace în numele gustului şi al verosimilului („verosimilul critic" nu datează de ieri de azi), atunci era normal ca la un moment dat Corneille, Racine, Moliere sau La Fontaine să protesteze. In ansamblu, relaţiile nu sînt deloc mai bune în secolul al XVIII-lea. în secolul al XIX-lea, Hugo, Balzac, Flaubert sau Baudelaire se află într-o luptă veşnică, pe care Theophile Gautier o rezumă destul de bine : „Un lucru sigur şi uşor de demonstrat celor care ar putea să aibă îndoieli în privinţa lui este antipatia naturală a criticului faţă de poet — a celui care nu face nimic faţă de cel care face, — a trîntoruluî împotriva albinei, — a mîrţoagei împotriva armăsarului". Iar Flaubert spunea : „Iată lucruri cît se poate de tîmpite : 1. critica literară, oricum ar fi, bună sau proastă ; 2. societatea de moderaţie...". Cum s-ar putea să nu existe o „antipatie naturală" între critică şi literatură, cum ar putea contestarea să nu devină resentiment, atunci cînd este făcută *din exterior,* în numele bunului-gust, al canoanelor estetice, al ordinii morale, al stabilităţii politice, sau în funcţie de Raţiunea şi Ştiinţa momentului ?

Cum să nu se simtă criticul un castrat în raport cu scriitorul, din moment ce se ocupă de creaţii, dar îşi interzice orice activitate creatoare ? De fiecare dată cînd întîlnirea dintre literatură şi critică este exterioară, sau, şi este de fapt acelaşi lucru, *parţială,* nu există decît două posibilităţi : sau critica oprimă literatura (este cazul criticii „dogmatice", de orice orientare ar fi ea[92]) ; sau, şi este la fel de supărător, critica se

92 **Vă veţi întreba pe bună dreptate prin ce se deosebeşte critica dogmatică de „critica de judecată", aşa cum am propus-o şi apărat-o împotriva criticii pure de „înţelegere" sau de „descriere". Prin faptul că o critică dogmatică se adăposteşte în spatele unei** *dogme,* **adică a unei norme şi a unui cod obiectiv şi colectiv (bun-gust, bune moravuri, ordine burgheză etc.), care sînt aplicate literaturii din exterior. Dimpotrivă, judecata adevărată implică responsabilitatea personală şi totală a criticului, judecată care**

suprimă ca atare (este ceea ce se întîmplă cu faimoasa „admirație istorică" şi, mult prea des, cu abordările obiective).

Pentru a evita asasinatul sau sinuciderea, critica trebuie să-şi descopere în sfîrşit adevărata ei legătură cu literatura, legătură care nu este un raport de exterioritate, ci o *relaţie internă.* Dacă există alteritate, aceasta este de tipul *alter ego-ului*: angajării totale a scriitorului în încercarea lui de a se mîntui prin limbaj îi corespunde angajarea totală a criticului într-o încercare similară. Dar reciprocitatea scopurilor necesită o reciprocitate a mijloacelor. Dacă nu este autarhică, activitatea critică nu este totuşi mai puţin autonomă şi, la rîndul său, *creatoare de sens.* Ca orice scriitor, criticul trebuie să-şi creeze mai întîi propriul său limbaj, într-un raport de înţelegere direct şi intim cu opera-mamă, dar guvernat de legi interne. Pentru că este evident că limbajul criticii nu poate să fie acela al literaturii originale, şi cu atît mai puţin acela al vorbirii comune. în această privinţă, nimic nu este mai absurd decît reproşul adus adesea criticii moderne de a folosi un „jargon", ca şi cum banalitatea limbajului obişnuit, chiar şi împodobită cu acele false eleganţe de condei ce se dau drept „stil frumos" şi care sînt faţă de stilul autentic ca legănatul provocator al şoldurilor faţă de graţia naturală a mersului, ar putea să fie măsura unui limbaj „clar" şi riguros ; ca şi cum literatura şi critica nu ar trebui amîndouă, şi potrivit cu cerinţele fiecăreia, să învingă clişeele vorbăriei cotidiene şi banalitatea scrierii curente. Ceea ce nu înseamnă, fireşte, că nu există diferite limbaje critice, unele bune şi altele proaste, după cum există diferite limbaje literare, unele bune şi altele proaste : a inventa un limbaj înseamnă totdeauna a inventa un anumit echilibru între limba comună şi vorbirea personală. Dacă cea de-a doua se resoarbe în prima, se ajunge la insignifianţă ; dacă îi opune o violenţă excesivă, se ajunge la incomunicabilitate şi limbă păsărească. în orice caz, nu există jargon decît faţă de o anumită fericire internă a scrisului, şi nu faţă de limbajul de pe stradă şi din saloane. (Dacă lucrurile ar sta aşa, *Iluminaţiile* lui Rimbaud ar fi un jargon, ca şi perioadele chinuite ale lui Proust, despre care nu e mult de cînd spiritele „clasiciste" ale epocii afirmau că „scrie prost"). Dealtfel, după cum nu este nici un supra- produs al limbajului obişnuit, limbajul critic nu este nici un sub-produs al limbajului literar.

se exercită chiar în interiorul literaturii, tocmai în numele exigenţelor umane pe care şi le-a însuşit.

Literatura critică nu ar putea vorbi ca literatura originală, pentru că ele nu spun acelaşi lucru, şi nu ar fi posibil să existe o asemănare între scrierea secundă şi scrierea primă, pentru că scopul lor este diferit. Dacă tematizarea critică are menirea să expliciteze te- matizatul literar, atunci limbajul secund şi limbajul prim se află într-un raport reciproc, dar de sens invers. în vreme ce literatura, orientată spre lume, trebuie să incarneze sensul în cuvinte concrete, critica, fiind elaborare a aceluiaşi sens de către o conştiinţă reflexivă, trebuie să integreze în discursul sau vocabulele reflecţiei, adică, la ora actuală, pe acelea ale filozofiei contemporane şi ale diverselor ştiinţe umane. Nimeni nu contestă că integrarea aceasta pune probleme dificile de scriere şi, din punctul acesta de vedere, chiar dacă indignarea lui Raymond Picard în faţa „stilului" lui Roland Barthes este naivă, ea ridică totuşi o problemă reală şi urgentă ; dealtfel, aceeaşi problemă se pune şi pentru stilul critic al lui Sartre sau al discipolilor lui Freud, pentru Marx sau Bachelard. Limbajul critic nu poate fi nici limbaj obişnuit, nici limbaj literar, nici limbaj filozofic, nici limbaj ştiinţific ; ireductibil din principiu la toate aceste diverse limbaje, el trebuie totuşi să inventeze o sinteză a lor. Din această cauză limbajul critic este un limbaj bastard, baroc, straniu, care nu numai că îşi are propria sa utilitate, dar care poate şi trebuie să-şi aibă propria sa frumuseţe. Există dealtfel exemple remarcabile : Sartre, Poulet, Richard, Starobinski şi chiar Barthes, ca să nu-i citǎm decît pe aceştia. Numai cîţiva imbecili nostalgici îşi mai pot închipui că istoria este nemişcată şi că a „scrie frumos" în 1966 înseamnă a scrie „ca Voltaire".

Dar criticului nu-i este suficient să-şi creeze, precum scriitorul, un limbaj ; el mai trebuie, ca şi scriitorul, să închidă limbajul acesta într-o *opera,* adică într-un limbaj a cărui textură particulară trimite, pentru a putea fi înţeleasă, la structura sa de ansamblu. în această operă gîndirea analitică cedează locul gîndirii *dialectice,* pentru că sinteza pe care o propune ea nu estedeloc de tip aditiv. O operă critică nu poate fi luată de la cap sau de la coadă, nu poate fi utilizat cutare pasajşi lăsată la o parte o anumită suită de idei, după

bunul plac. Opera critică formează un întreg ale cărui părţi nu sînt înţelese decît prin relaţia lor interna, deşi ea se găseşte într-un raport constant cu opera-mamă, după cum opera literară însăşi forma o totalitate intrinsecă, deşi desemna perpetuu lumea. Analiza imanentă a sensului ajunge deci la un *sens imanent al analizei:* aceasta e realitatea unei opere, nimic mai mult, dar nici mai puţin. O operă, oricare ar fi ea, este definită de faptul că trimite fără încetare la ea însăşi, fără să înceteze să trimită la altceva : circuitul acesta este, evident, acela al ipseităţii, este acea interiorizare a lumii care constituie o subiectivitate. Deci „adevărul" criticii nu este independent de subiectivitatea criticului, fapt contestat chiar şi pentru abordările „obiective" : el nu este decît mişcarea acestei subiectivităţi la lucru, adică a unei subiectivităţi care *face o lucrare.* Iar lucrarea aceasta, la rîndul ei, nu va fi nici
o reflectare nici un dublet al operei pe care o comentează : ea trimite, pentru a fi înţeleasă, atît la autorul comentariului, cît şi la obiectul comentat. Şi deoarece acesta din urmă este totdeauna obiect *revelat* de cineva, calitatea obiectului face aici corp comun cu calitatea revelatorului. Criticul nu poate deci în nici un caz să dorească „să se şteargă" în faţa textelor, pentru că acestea nu capătă existenţă decît prin intensitatea prezenţei sale ; nu capătă totalitate decît prin mişcarea lui de totalizare ; nu capătă unitate decît prin sinteza pe care o constituie el.[93] Criticul lui Racine îl ia în seama sa pe Racine, se face răspunzător de el. Şi dacă în opera criticului critica este răspuns total la întrebare totală pusă de opera scriitorului, atunci coerenţa activităţii critice, ca şi aceea a creaţiei literare, nu este numai şi nici în mod esenţial de ordin intelectual, ci, înainte de toate, existenţial. Scriitorul, spuneam noi, este un om care se găseşte pe sine gă- sîndu-şi limbajul ; criticul este un om care se găseşte pe sine şi care ne găseşte găsind limbajul scriitorului. Să nu ne lăsăm amăgiţi ; comunicarea dintre critic şi cititorul său este, la rîndul ei, analogă aceleia dintre scriitor şi critic : este comunicarea dintre două persoane, printr-un corpus de cunoştinţe, aşa cum era anterior printr-o lume

93 **Pînă acum nu a fost vorba decît de critica scrisă. Este evident că toate acestea se aplică** *mutatis mutandis* **şi la critica vorbită care este cursul magistral, în care** *prezenţa* **profesorului joacă un rol esenţial. Un curs bun nu poate fi niciodată un fel de „dispecerat" care centralizează informaţii, indicaţii, documente, statistici ; nu este deci de ordin „informaţional" (pentru aceasta sînt suficiente manualele şi în curînd computerele). Un curs bun este acela în care persoana profesorului** *nu poate fi înlocuită,* **pentru că ea animă textul şi** *îl face să existe,* **ca sinteză a unei experienţe trăite, pe care se străduieşte să o comunice celorlalţi.**

imaginară. Cum şi de ce ? în măsura în care critica este o experienţă dusă pînă la ultimele sale consecinţe, ea devine pentru cititor o formă de înţelegere de sine, după cum opera literară era o imagine a propriei sale condiţii. Prin comentariul pe care criticul îl face operei autorului, cititorul descoperă o înţelegere a omului înţeleasă de o altă înţelegere, care se prezintă pentru el ca inteligibilitate pe care epoca lui o dă trecutului şi prezentului omului. Şi, pentru că, aşa cum spune Hegel, istoria gîndirii este totdeauna la prezent, opera literară perenă face apel în fiecare moment al istoriei, pentru a fi tot ceea ce poate să fie, la opera critică.

Opera critică este, aşadar, ca şi opera literară, datată ; dar, ca şi opera literară, dacă a atins un anumit grad de rigoare şi profunzime, dacă închiderea ei este totalizare vie a unei experienţe concrete, iar deschiderea ei este receptare permanentă a unor noi experienţe posibile, adevărata operă critică trebuie să poată fi depăşită, fără însă să se învechească. *Saint-Genet* a lui Sartre va dura tot atît cît şi operele lui Genet, chiar dacă, peste un secol sau două, înţelegerea omului se va face pe alte căi şi într-un alt stil, pentru că această lucrare constituie, într-un anumit moment al istoriei, o viziune totală a sensului oricărui destin uman, dincolo de sensurile fugare pe care ni le propun existenţa şi operele lui Genet. Valoarea lui „Genet“ a lui Sartre nu este deloc aceea de a-l epuiza pe Genet (chiar dacă imperialismul analizei mimează uneori o posesie absolută), pentru că valoarea lui Genet însuşi constă tocmai în faptul că depăşeşte orice abordare particulară, inclusiv pe aceea a lui Sartre. Critica nu se va putea niciodată substitui lecturii operelor, aşa cum îşi închipuia prosteşte Renan despre istoria literară. Dar şi invers, valoarea cărţii lui Sartre va supravieţui interesului manifestat pentru Genet: ansamblu de răspunsuri pe care o înţelegere riguroasă a omului ne permite, la mijlocul secolului al XX-lea, să le aducem înţelegerii unui om şi a operei sale, viziunea omului pe care o constituie *critica* devine, pentru cititorul lui Sartre, un ansamblu de întrebări care îl pun chiar pe el în discuţie, aşa cum Genet îl punea în joc.[94] Centrată pe obiectele simbolice ale scrierii, aşa cum conştiinţa perceptivă este centrată pe obiectele lumii reale, noua literatură critică tinde să constituie

94 **Se va spune că, luîndu-1 drept exemplu pe Sartre, sarcina mea este facilitată de faptul că în cazul acesta criticul este şi un mare scriitor şi un mare filozof. Este foarte adevărat. Dar orice critică adevărată şi, dintre nenumăratele exemple, mă gîndesc aici la *Rousseau* de J. Sta- robinski, constituie în felul său o viziune asupra omului, încarnată într-o operă şi pe care se cuvine să o interogăm ca atare. Sartre oferă, dacă vreţi, o experienţă model, dar nu unică.**

puţin cîte puţin, la jumătatea drumului între literatura originală şi reflecţia filozofică şi antropologică, o înţelegere particulară a omului, aşa cum se revelă el lui însuşi în universul imaginar al limbajului. Deşi trebuie să recurgă la multiplele cunoştinţe pe care le aduc disciplinele ştiinţifice şi filozofia epocii noastre, şi deşi trebuie să constituie întrucîtva *sinteza lor practică,* în cele din urmă numai un limbaj literar de tip nou poate surprinde *din interior* acea apariţie a sensului care este orice creaţie literară.

în definitiv, dacă există în istoria criticii atîtea deşeuri, atîtea volume inutile care se îngrămădesc pe rafturile bibliotecilor şi care constituie nu atît muzeul, cît cimitirul criticii, e tocmai pentru că aceasta şi-a dat foarte tîrziu seama de natura şi de rolul ei specific ; de fapt, istoria ei de abia începe. Imensul merit al noii critici care se constituie astăzi încetul cu încetul, în ciuda tuturor divergenţelor şi insuficienţelor, autentica ei *noutate* la cei mai buni dintre reprezentanţi, este de a fi trezit în sfîrşit critica din letargia ei seculară, din somnul ei dogmatic sau erudit, de a-i fi redat menirea, pe scurt, de a o fi restituit literaturii, în momentul în care literatura se instituia drept critică. Pentru prima dată încetează ostilităţile dintre scriitori şi critici, pentru că experienţa lor se întîlneşte şi se reflectă ; pentru că scriitorul descoperă, în centrul activităţii lui, critica, iar criticul găseşte în centrul praxisului său, scrierea. Devenit scriitor, criticul nu mai are de ce să-i mai invidieze pe scriitor, şi nici scriitorul, devenit critic, nu mai are de ce să afişeze un dispreţ făţiş faţă de critic. Operei literare şi operei critice le este comună dorinţa de a fi, la niveluri de expresie diferite, un cifru integral ai existenţei umane în limbaj. în această privinţă, ele se află într-un raport de descifrare reciprocă. Univers personal, dincolo de tematizarea unor cunoştinţe, înfruntînd un alt univers personal, într-un raport de elucidare reciprocă ce trece prin totalitatea unei culturi istorice — astăzi, cultura celei de-a doua jumătăţi a secolului al XX-lea — opera critică cheamă, la rîndul ei, pentru a fi justificată, recunoaşterea şi contestarea cititorului. Mişcarea aceasta de trimitere şi de depăşire permanentă, mişcarea aceasta circulară nu se opreşte niciodată ; nu există repaus în Adevăr şi Evidenţă. Critica scoate din literatură un sens pe care-l transformă în propria ei viziune asupra lumii ; conştiinţa cititorului se hrăneşte cu sensul acesta dubiu, în confruntarea niciodată terminată cu sine însuşi, prin ceilalţi. Scriitor, critic, cititor : la punctul de plecare, ca şi la acela de sosire al acestei aventuri comune şi în acelaşi timp intime, găsim la lucru, invariabil, o subiectivitate deplină şi totală.

Paris, noiembrie 1965—martie 1966

CUPRINS

Studiu introductiv..... 5

Postfaţă în loc de prefaţă.....31

Prima parte
DISPUTA DINTRE ANTICI ŞI MODERNI
I Vă place Barthes ?.....44
II Barthes, tu pricină a suferinţei mele.....50
III In sfîrşit veni Malherbe.....64
IV Ce este literarul ?.....71

Partea a doua
INTRODUCERE ÎN PROBLEMELE CRITICII ACTUALE
I Căutarea unităţii.....104
II Critica — fenomenologie.....110

Partea a treia
CRITICA ŞI ŞTIINŢELE UMANE
I Adevăr sau validitate ?.....124
II Variaţiuni pe aceeaşi temă.....144
1. Psihanaliza temei.....146
2. Sociologia temei.....168

Partea a patra

CRITICA ŞI FILOZOFIE
I Dincolo de ştiinţele umane.....204
II Destinul conjugat al criticii şi filozofiei 211
III Critica — psihanaliză existenţială.....222
1. Cogito-ul scriitorului.....222
2. Viaţa şi opera scriitorului.....234
3. Cogito-ul criticului.....251

[1] **Ci', p. 77.**

diferite" *(ibid,).* **Aşadar, raporturile de semnificaţie s-ar constitui** *în interiorul* **limbajului, ca „valide" în măsura în care slnt coerente, dar nu ca „adevărate", adică trimiţînd la o realitate exterioară discursului. Această teorie „instituţională" a limbajului, care îl condamnă să fie lipsit de orice relaţie cu natura, pentru a fi pură corelaţie, mi se pare falsă : 1. Realul nu este deloc „continuul" acesta inefabil despre care vorbeşte Barthes, şi pe care discontinuitatea limbajului l-ar trăda. Percepţia ne dă o lume structurată de „figuri" care apar pe un „fond", care devine la rîndul său „figură" pe un alt „fond", după o articulare pa care studiile gestaltiste au pus-o foarte bine în evidenţă. Aşa cum a arătat Heidegger încă din lucrarea** *Sein und Zeit,* **articularea limbajului este ea însăşi, într-un anumit mod, articulată pe articularea lumii : există un raport** *ontologic* **între limbaj şi realitate. Cuvintele întreţin deci raporturi între ele doar pe baza raportului lor cu obiectul pe care-l semnifică. Aşa cum preciza Sartre într-un articol recent (şi se poate spune că în această privinţă există o convergenţă între ultimul Husserl, primul Heidegger, Sartre şi Merleau-Ponty, împotriva pozitivismului structuralist), „...există ceva în obiect care semnifică limbajul, care îl hărăzeşte să fie limbaj, care îl cere şi care defineşte cuvintele, există în acelaşi timp ceva în semnificaţie, adică în limbaj, care trimite mereu la semnificam şi îl califică din punct de vedere istoric, în fiinţa lui ; în aşa fel încît limbajul... îmi apare drept ceea ce mă desemnează, In măsura în care fac un efort să desemnez obiectul" („Scriitorul şi limba sa",** *an. cit.).*

2. **Decurge de aici că limbajul posedă o dublă putere de** *prezenţi ficare,* **obiectivă şi subiectivă, o dublă legătură cu realitatea de enunţare şi de exprimare, prin care, atunci cînd spun lumea, sînt spus de lume. Nimeni nu este mai conştient decît poetul de acest** *adevăr* **al limbajului (şi nu este o întîmplare că demersul lui Barthes este, aşa cum nota G. Genette, opus aceluia al poetului). „Iată ceea ce, după părerea mea, face poezia să înceapă. Dacă spun «focul» ... la modul poetic, cuvîntul acesta nu evocă pentru mine numai focul în natura lui de foc — ceea ce poate să reţină conceptul, cu** *prezenţa* **focului în orizontul vieţii mele, desigur nu ca un obiect, analizabil şi utilizabil... ci ca un zeu activ, înzestrat cu putere", zeu pe care ni-l va descrie Bachelard. în continuarea acestui frumos text, Yves Bonnefoy întemeiază, dincolo de fragmentarea lingvistică şi conceptuală, veracitatea ontologică a limbajului : „...De vreme ce limba este o structură, ea poate, In însăşi esenţa ei, mai înainte ca vreo formulă să-i fi exteriorizat obiectul, să facă un** *cifru* **din unitatea pe care**
o poartă cu sine orice structură, şi deci să urce odată cu mine, în acea
Cartea este un *analogon* **prin care scriitorul vizează totdeauna lumea, fie chiar şi pentru a o nega sau a fugi de ea.**

[1] **Varianta lacaniană a freudismului francez nu neva face, desigur, să ne schimbăm părerea. Dacă Mauron ar fi reluat vocabularul structu ralist al lui Lacan, în locul vocabularului** *chose-***ist al lui Freud, s-ar fi pus fără îndoială în pas cu moda, dar, din punct de vedere filozofic, nu s-ar fi schimbat nimic. Ca să ne convingem, nu avem decît să citim studiul teoretic al lui Jean Reboul,** *Jacques Lacan şi fundamentele psihanalizei (Critique,* **decembrie 1962) scris în stilul oarecum sibilin care este propriu acestei şcoli şi care te face să regreţi sinceritatea brutală a lui Freud. Dacă „legile psihologice impersonale" sînt înlocuite cu un „formalism care domină comportările umane şi care se realizează în ele fără ştirea lor", sau, cum spune Reboul, cu „formalul care se găseşte aici fără să fi fost formalizat de cineva" ; dacă Şinele devine „locul de a fi al limbajului", iar limbajul acesta ipostaziat devine o „structură simbolică inconştientă, transcendentă în raport cu omul", nu se schimbă cu nimic faptul că, pentru perspectiva psihanalitică,** *„omul nu se mai află în*

centrul lui însuşi" **(şi tocmai de aceea făceam observaţia că teatrul ra- cinian, aşa cum apare el în studiul lui Mauron, este o totalitate a cărei circumferinţă este bine definită dar al cărei centru nuse aflănicăieri).**
Lacan are cel puţin meritul de a fi spus cu glas tare ceea ce gîndeşte în sinea lui orice freudist : „G'ndesc acolo unde nu sînt, sînt acolo unde nu pîndesc". Şi Reboul comentează, critic'ndu-i pe adepţii acelui ego

[1] *S.R.,* **p. 215. Apropierea aceasta este deosebit de curioasă (şi nefericită), căci poziţia fenomenologică constă tocmai în negarea oricărei interpretări cauzale a fenomenelor de conştiinţă. Este deci vorba pur şi simplu de o eroare.**

[5] Ele sînt date într-adevăr ca echivalente şi citate nediferenţiat unul dttpa celălalt *(S.R.,* **p. 223).**

2. VIAŢA ŞI OPERA SCRIITORULUI

întrebarea care se pune aici este identică cu aceea pe care i-o puneam şi lui Lucien Goldmann, atunci cînd filozofia lui afirma : „există gîndire", iar noi îi replicam : „dar cine gîndeşte ?" sau, din perspectiva noastră, „cine cugetă ?" „Cogito-ul racinian", în care se găseşte, după părerea noastră, focarul central al tuturor semnificaţiilor ulterioare ale teatrului său tragic, este oare într-adevăr al lui Jean Racine ? în cazul acesta ar trebui, pentru a-i înţelege opera, să trecem prin toată densitatea biografiei, fragmentată aşa cum ne-o oferă istoria, iar sensul operei ar fi acela pe care l-am reconstrui reconstruind omul : vom vedea că aceasta este una din ispitele criticii existenţiale, ca şi ale criticii erudite. Va trebui să-i rezistăm : Cogito-ul cîrpit astfel numai din bucăţi exterioare n-ar mai fi, precum Inconştientul ipotetic al psihanaliştilor, decît o simplă conjectură. Oricum, ar fi vorba de o

2. *Cine* psihanalizează ? Un critic, el însuşi situat afectiv şi istoric în existenţă, ceea ce asigură şi în acelaşi timp limitează comunicaţia dintre cititor şi operă. Singurul temei posibil al permanenţei artei este trans-istoricitatea structurilor existenţiale. în măsura în care Eu este şi Celălalt, omul anului 1966 mai poate încă să priceapă sensul uman al picturilor de la Lascaux sau să regăsească Cogito-ul racinian. Dar dacă legea perceptivă, potrivit căreia orice revelare a rea-

3. *De ce* psihanaliză ? Am explicat că poziţia criticului faţă de obiectul său este exact aceeaşi cu a psihanalistului faţă de subiectul său (p. 224). Trebuie să tragem toate consecinţele acestui fapt. De vreme ce criticul trebuie să elucideze cu mijloace noi un sens care, din principiu, nu este în aceeaşi măsură *elucidabil* pentru scriitor (pp. 90—91 şi 224) şi dealtfel nici pentru toate epocile ; de vreme ce criticul are sarcina „să facă să vorbească" discursul acesta care este literatura, — departe de a se limita la rezumarea intenţiilor şi procedeelor conştiente ale scriitorului, el va fi adesea pus în situaţia de *a face opera să*

spună exact contrariul a ceea ce ne spune autorul ei. în *Ce este literatura ?* Sartre a avut perfectă dreptate să arate că „dacă este adevărat că esenţa operei literare este libertatea care se descoperă şi care vrea să

[2] **Ibidem.**